das kunstwerk

7 | XIV



2 F 4365 E

JANUAR 1961



SAMMLER MÜSSTE MAN SEIN, um sehen zu können, was Mademoiselle und Messieurs in Rage versetzt. Amüsant, vielleicht sogar pikant, auf jeden Fall aber höchst interessant ist die Darstellung – würde sonst der Herr im Vordergrund mit dem breiten Hut gedankenverloren seine Zungenspitze genüßlich über die Lippen spielen lassen? Wir wissen nicht, was dieses Tableau enthält, bei dessen Betrachtung Boilly seine Zeitgenossen mit kritischem Griffel schildert. Ganz gewiß kann aber jeder Sammler die auf unserem Bilde spürbare Faszination nachempfinden, die sich einstellt, wenn er einem langgesuchten Objekt seines Sammeleifers begegnet. Dabei meinen wir mit dem Begriff „Sammler" hier einmal nicht die große Schar der Steckenpferdreiter (wie etwa den Autogrammjäger, der für einen „Marlon Brando" drei „Thornton Wilder" bietet), wir denken vielmehr an den sachverständigen Kunstfreund, an den Liebhaber all der kleinen und großen Kostbarkeiten, wie Gemälde, Plastiken, altes Hausgerät, seltene Drucke, Stiche oder Möbel und was es sonst noch gibt, um das Herz eines Kunstsammlers höher schlagen zu lassen. Und jedem Sammler sollte es zur lieben Gewohnheit werden, in Ruhe unsere Wochenend-Ausgabe zu studieren: auf der vorletzten Seite erscheint für ihn regelmäßig die Rubrik KUNSTHANDEL-ANTIQUITÄTEN

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

(16) FRANKFURT AM MAIN · POSTFACH 3463 · VERLAGSHAUS BÖRSENSTRASSE 2-4

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

7 | XIV

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 7/XIV

Januar 1961

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

MARGIT STABER

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, der sein Leben in einer Art Pendelverkehr zwischen Frankreich und Amerika zubrachte, ist eine der erfindungsreichsten und anregendsten Persönlichkeiten im geistigen Leben des XX. Jahrhunderts. In Europa jedoch blieb er relativ unbekannt. Das liegt zum Teil daran, daß der heute 73jährige (er ist der jüngste Bruder des Malers Jacques Villon, des frühverstorbenen Bildhauers Raymond Duchamp-Villon und der Malerin Suzanne Duchamp-Crotti) sich seit Mitte der 20er Jahre weniger als Produzent, denn als sein eigener Chronist und als Förderer seiner Freunde betätigte: von Constantin Brancusi, dann der Dadaisten und Surrealisten. Mit der Herausgabe der Luxusmonografie „Eau et Gaz à tous les Etages“ [1]) im vergangenen Jahr, von Duchamp selbst typografisch bearbeitet und zu einem für ihn typischen o b j e t in kostbarer Ausstattung gemacht, und seiner gesammelten Schriften „Marchand du Sel“ [2]), wurde Duchamps Schaffen endlich voll dokumentiert. Texte von Duchamp in deutscher Sprache schließlich enthält erstmals der Katalog der im Sommer 1960 vom Kunstgewerbemuseum Zürich gezeigten „Dokumentation über Marcel Duchamp“ [3]), der ersten zusammenfassenden Personale des Künstlers in einem öffentlichen Museum. Der zweite Grund für die mangelnde Resonanz Duchamps in Europa ist, daß ein Großteil seines nicht sehr umfangreichen Werkes (etwa 40 Arbeiten) sich im Museum von Philadelphia befindet und auf Wunsch des Stifters Walter Arensberg – dem großzügigen Mäzen und Freund des Künstlers seit dessen erstem Aufenthalt 1915 in den USA – das Land nicht mehr verlassen darf.

Der Hauptgrund, weshalb Marcel Duchamp trotz seiner langen und brillanten Karriere stets ein wenig im Schatten seiner selbst blieb, ist jedoch die logische Folge seiner Denk- und Arbeitsmethode: ihn interessierte stets mehr das „Verfahren“, der „Weg zu“, als das Ergebnis. Er griff die in der Luft liegenden Ideen auf, unterwarf sie einer Bewährungsprobe und ließ sie wieder fallen, sobald sie sich im allgemeinen Bewußtsein zu etablieren begannen. Die Ausbeute seiner Experimente überließ er gern anderen; und während diese anderen damit beschäftigt waren, hatte er selbst sich längst neuen Entdeckungen zugewandt. „In diesem Leben befassen wir uns nie mit Absolutem, nicht wahr? Wir befassen uns nur mit dem, was sich in Fluß befindet, nicht mit dem, was vollendet und beständig ist...“ Heute endlich, nachdem Duchamps Leistung im Gesamten überprüfbar ist, erkennt man, wie vieles im Kulturleben unserer Zeit schlechthin, und in der Kunst im besonderen, deren Jünger zu sein er sich ständig weigerte, auf Duchamp zurückgeht.

Die Schwierigkeit, der Essenz von Duchamps Arbeit auf die Spur zu kommen, beginnt damit, daß diese sich in keine der gängigen kunsthistorischen Kategorien einordnen läßt: sowohl Maler wie auch nicht, Vorläufer und authentischer Vertreter des Dadaismus in Amerika und Frankreich, Teilhaber am Surrealismus, ist Duchamp gleichzeitig ein absonderlicher Realist, der „die chemischen und physikalischen Gesetze ein wenig ausdehnt“, also mögliche Wirklichkeitssysteme aufstellt und ästhetisch sondiert, das heißt, durch die Kraft seiner Interpretation primär nicht ästhetische Erscheinungen der vorgegebenen Welt in das Zwielicht der Kunst hebt. Man könnte auch sagen, er habe die zweckfreien Momente der Realität mit dem sechsten Sinn des geborenen Künstlers für ästhetische Effekte genutzt. Ein geistreicher Spieler, ein Spötter, der mit den hohen Werten der Kunst zweifelhafte Tricks anstellt?

Die „Schachtel im Koffer“ (Boîte-en-Valise, 1938–42), eine Art Taschenmuseum, das Spielzeugmodelle seiner wichtigsten Arbeiten vereint, ist gleichermaßen eine Demonstration von Duchamps Kunstauffassung wie deren Negation. „Alles Wichtige, was ich getan habe, kann in einen kleinen Koffer gepackt werden.“ Ganz sicher darf man nicht alles ernst nehmen, was Duchamp auftischt: auf glänzende Art hat er seine Arbeit in allen ihren schillernden und vieldeutigen Äußerungen mit dem Mittel der Ironie verfremdet, ihren geistigen Anspruch darin verpackt, verhüllt und in Frage gestellt. Auch die Sprache hat Duchamp in seine Untersuchungen einbezogen, indem er ihren konventionellen Bedeutungsgehalt mit den ihr eigenen Mitteln der Sprachlogik ad absurdum führte, und durch scheinbaren Unsinn neuen Sinn und Doppelsinn erfand (objet d'art = objet dard). Nicht umsonst ist Duchamp ein passionierter und perfektionierter Schachspieler (1930 nahm er in der französischen Nationalequipe an internationalen Turnieren teil; 1932 gab er zusammen mit E. Halberstadt das Schachbuch „Opposition und Schwesterfelder sind versöhnt“ heraus); und nicht zufällig hat er sich schon 1912 mit Lobatschewski und Riemann beschäftigt. Die Grenzen zwischen frei wuchernder Fantasie und logischer Deduktion sind in allen Äußerungen Duchamps fluktuierend: Kunst als Spiel auf höchster geistiger Ebene; und offensichtliche Intelligenz hat bei einem Künstler noch nie zur Popularität beigetragen, vor allem dann nicht, wenn sie mit einer Selbstironie gekoppelt ist, die auf den Gegenspieler, das Publikum reflektiert.

Das alles hat Duchamp in den Verdacht des nicht ganz ernst zu nehmenden Dadaisten und geistigen Anarchisten gebracht: die Irrealität des scheinbar unverrückbar Realen bewußt gemacht zu haben, war zweifellos ein Hauptverdienst und auch ein Hauptvergnügen des Dadaismus, wie er 1916 in der Schweiz, dann in New York, Paris und in Deutschland aus dem Boden schoß, und dessen Feld Duchamp vorbereitet hat. Bereits 1913 kam ihm der verblüffende Einfall zu einer Revision der Kunst durch die Realität und der Realität durch die Kunst mittels des R e a d y m a d e, das heißt, die Wahl und Auslegung irgendwo aufgegriffener Objekte. Man denke an die inzwischen klassisch gewordenen Beispiele des „Flaschenträger“ aus galvanisiertem Eisen und des auf einen Hocker mon-

[1]) Trianon Press Paris, herausgegeben und eingeleitet von Robert Lebel.
[2]) Edition du Terrain Vague Paris, herausgegeben von Michel Sanouillet.
[3]) Katalog „Dokumentation über Marcel Duchamp“, Wegleitung No 234 des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, bearbeitet und eingeleitet von Max Bill, mit einem Beitrag und Übersetzung von Serge Stauffer.

tierten „Velo-Rad". Duchamp nahm damit ganz einfach die Geschichte vorweg, denn werden irgendwelche Gegenstände genügend alt, dann steigert sich ihr Wert ohne weiteres Zutun ins Künstlerische, bis man sie staunend im Museum wiederfindet. Duchamps dadaistischer Vorgriff in die Gegenwart aber hatte deshalb Bestand, weil er mit der Untrüglichkeit des wirklichen Künstlers den Wahlakt zur ästhetischen Erfindung machte. Inzwischen ist der Bürgerschreck des Dadaismus längst in das Credo einer ganzen Reihe von neuen Kunstismen eingegangen – sei es in der Malerei, der Literatur oder im Film – aber auch in den Ideenvorrat der Reklameberater und Dekorateure aller Sparten. Überflüssig also, heute eine Renaissance des Dadaismus zu provozieren und zu praktizieren, dessen auswertbare Substanz in der Sphäre des Konsums aufgegangen ist. „Dada war ein Weg, um von einer bestimmten Geistesverfassung loszukommen – um zu vermeiden, daß man von seiner unmittelbaren Umgebung oder von der Vergangenheit beeinflußt wurde: um von den »Clichés« loszukommen...". Duchamp hat den Dadaismus aufgegeben, bevor dieser selbst zum Cliché wurde.

Schon das frühe malerische Oeuvre hätte genügt, um Duchamp einen Platz an der Kunstsonne des XX. Jahrhunderts zu sichern. Sein 1912 im Salon des Indépendants in Paris nicht zugelassenes, ein Jahr später in der Armory Show in New York ausgepfiffenes Bild „Nu descendant en Escalier", das sukzessive Momente eines Bewegungsablaufes zur Bildsynthese rafft, bestätigt ihn als Maler von hohen Qualitäten. Von Cézanne kommend, den Kubismus mit futuristischen Mitteln überspielend, ohne dessen weltanschauliche Bleigewichte mitzuschleppen, hat dieses Bild bis heute seine suggestive Kraft bewahrt. Sein Hauptwerk, mit dem seltsamen Titel „La Mariée mise à nu par ses celibataires, même" (Die Braut von den Junggesellen entkleidet), auch das „Große Glas" genannt, ist für Duchamp der Schlußpunkt seiner malerischen Karriere. Diese freistehende Komposition aus Bleidrähten, Folien und Ölfarben, die zwischen zwei Glasplatten in einem Rahmengerüst montiert sind, kalkuliert Hintergrund – sie ist ja durchsichtig – und Spiegelung als bildverändernde und gestaltbildende Größen in die Betrachtung ein: das Bild als Bild hebt sich auf und wird gerade dadurch ein tieferer und weiterer Gestaltkomplex. Duchamp arbeitete von 1915 bis 1923 an diesem Glasbild, das er dann als „definitiv unvollendet" aufgab. Vier Jahre später zersprang es – ein fast symbolischer Akt – auf dem Rücktransport von der Ausstellung in den USA und blieb bis heute in diesem irreparablen Zustand. Im Anschluß an das „Große Glas" brachte Duchamp die „Grüne Schachtel" heraus, in der die gesamten Vorstudien, Skizzen, Pläne und Notizen dazu als Umgang mit den visuellen Möglichkeiten des Bildes enthalten sind. „Es sind immer die »Anschauer«, die die Bilder machen. Heute entdeckt man El Greco: das Publikum malt seine Bilder dreihundert Jahre, nachdem ihr eigentlicher Urheber sie gemalt hat."

Duchamps Absicht war es immer, den Denkapparat der anderen in Bewegung zu bringen, was ihm auch heute noch mit allen Stadien seiner Experimente gelingt, indem er dem Betrachter Spielraum gibt, den von ihm abgerissenen Faden aufzunehmen, um eigene Spielpositionen und Kombinationen – in äthetischen, logischen oder auch philosophischen Dimensionen – zu entdecken und hinzuzufügen.

(Die Zitate von Marcel Duchamp sind dem Katalog der Ausstellung „Dokumentation über Marcel Duchamp" des Kunstgewerbemuseums Zürich entnommen; die Fotos der Monografie von Robert Lebel, Trianon Press Paris und dem Buch „Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts" von Robert Rosenblum, das soeben bei Gerd Hatje, Stuttgart erschienen ist.)

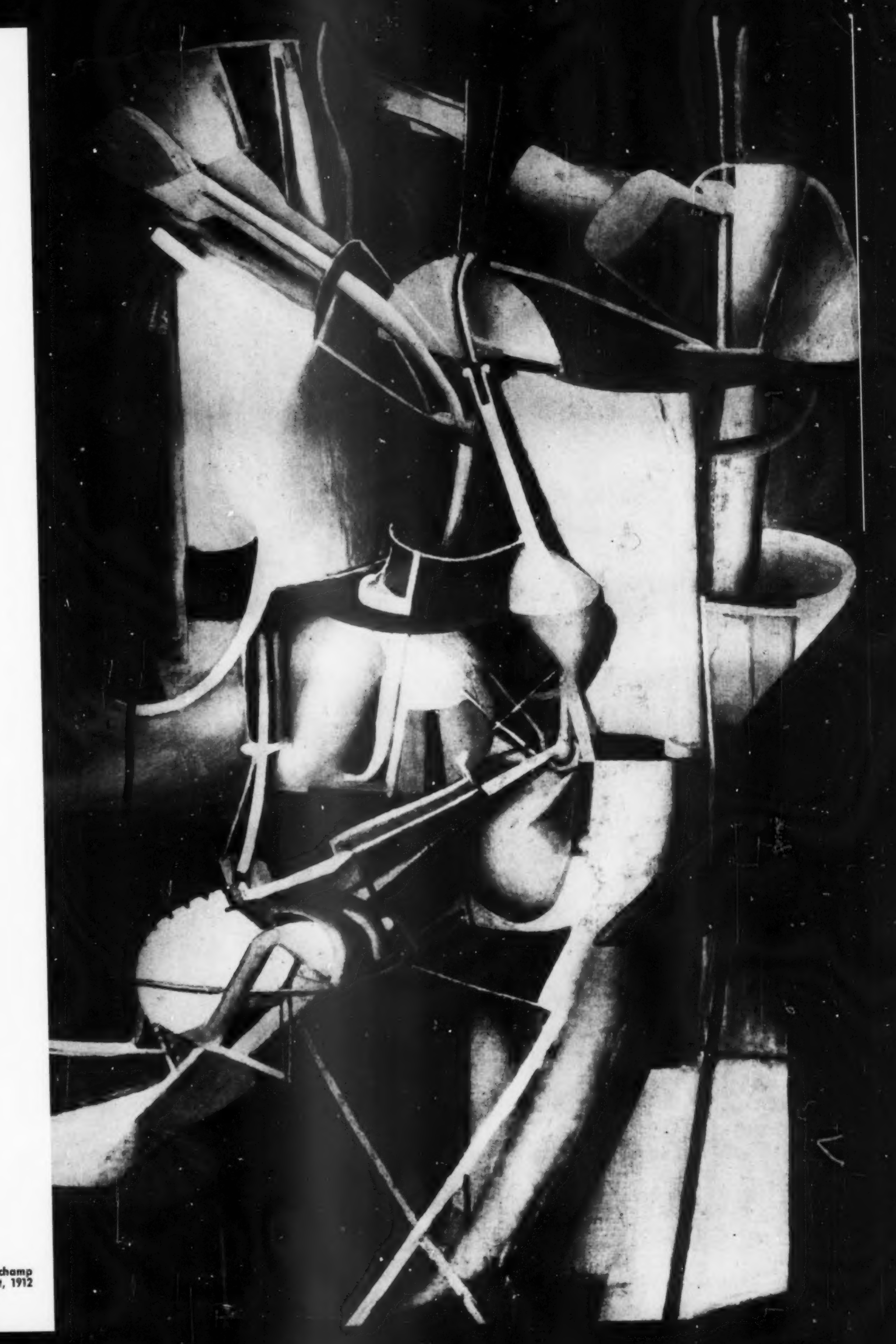
Marcel Duchamp



Marcel Duchamp
Die Schachpartie, 1910



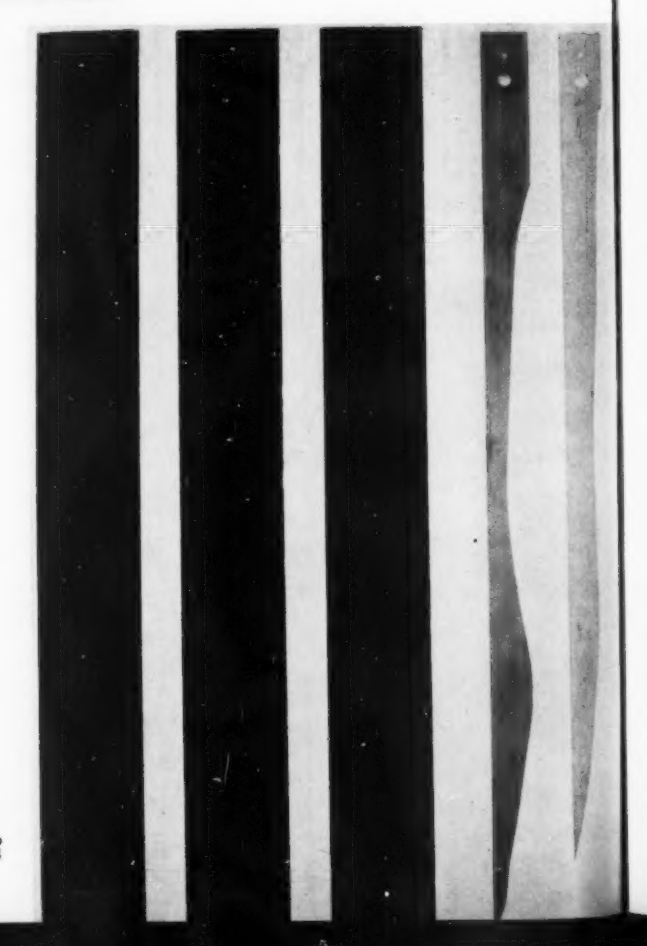
Marcel Duchamp
Akt, eine Treppe he abst eigen



Marcel Duchamp
Die Braut, 1912



Marcel Duchamp
Die Schachspieler, 1911



Marcel Duchamp
Drei Stoppagen-Maßnormen, 1913—14



Marcel Duchamp
Yvonne und Madelaine zerstückelt, 1911
Philadelphia Museum of Art

Marcel Duchamp
Schokoladen-Mühle Nr. 2, 1914

Marcel Duchamp
Rotationshalbkugel (Präzisionsoptik), 1925





Marcel Duchamp
Gioconda mit Bart, Readymade, 1919

Die französische Kunstgießerei Susse

Im Prinzip kennt man den Bronzeguß von Skulpturen seit dem Altertum. In Frankreich jedoch erreichte die Gußtechnik erst nach der Renaissance ihre Vollendung. Wahre Gießerdynastien – jene der Chaligny in Lothringen am Ende des 16. Jahrhunderts, die der Keller hundert Jahre später in Paris – verbreiteten den Ruf der französischen Gußtechnik in der ganzen Welt. Seitdem hat sich die Gußtechnik nur wenig geändert. Es kamen Verbesserungen der Details hinzu, aber keine großen Umwälzungen. Kein Mechanismus, keine Maschine kann diese Technik wesentlich verwandeln. Was heute in einer Kunstgießerei schließlich zählt, ist die Geschicklichkeit ihrer Handwerker.

In Frankreich gibt es mehrere Kunstgießereien. Die größte ist die Gießerei Susse in Arcueil. Im Jahre 1758 gegründet, zieht sie Nutzen aus einer zweihundertjährigen Erfahrung ihrer Werkstätten. Sie arbeitet nicht nur für französische Künstler, Kunstliebhaber und Museen, sondern auch für das Ausland. In der Tat werden 80 Prozent ihrer Erzeugnisse ausgeführt. Daher vergrößert sich diese Gießerei ständig, obschon in kaum einem Handwerk so schwer Facharbeiter zu finden sind wie in diesem.

Wenn ein Künstler sein Werk in Holz oder Metall gearbeitet hat und danach einige Bronzen gießen lassen will, muß er zwischen zwei Herstellungsverfahren wählen: dem sogenannten „Cire perdue" („Verlorener Wachs") oder dem Sandguß. Beide Techniken beruhen übrigens auf demselben Prinzip. In beiden Fällen handelt es sich darum, das fließende Metall in den luftleeren Raum zwischen die parallelen Seitenwände zweier Gußformen zu gießen. Die kleinere Innenform wird Kern genannt. Sie hat die Form des unsichtbaren Innenteils der zukünftigen Bronzeplastik. Die zweite Gußform hat einige Millimeter Abstand von der ersten und ergibt die sichtbare Form der Bronze. Beim Wachsguß sind die Gußformen aus feuerfester Erde, und der luftleere Raum bildet sich beim Schmelzen der Wachsfüllung. Beim Sandguß ist die Form aus verhärtetem Sand. Der luftleere Raum wird hier dadurch hergestellt, daß man eine dünne Schicht des Sandes auf der ganzen Fläche der inneren Gußform entfernt.

Während der Wachsguß sich besser für unebene Flächen und schwierige Hohlmassen eignet, wird der Sandguß für einfache und glatte Plastiken empfohlen.

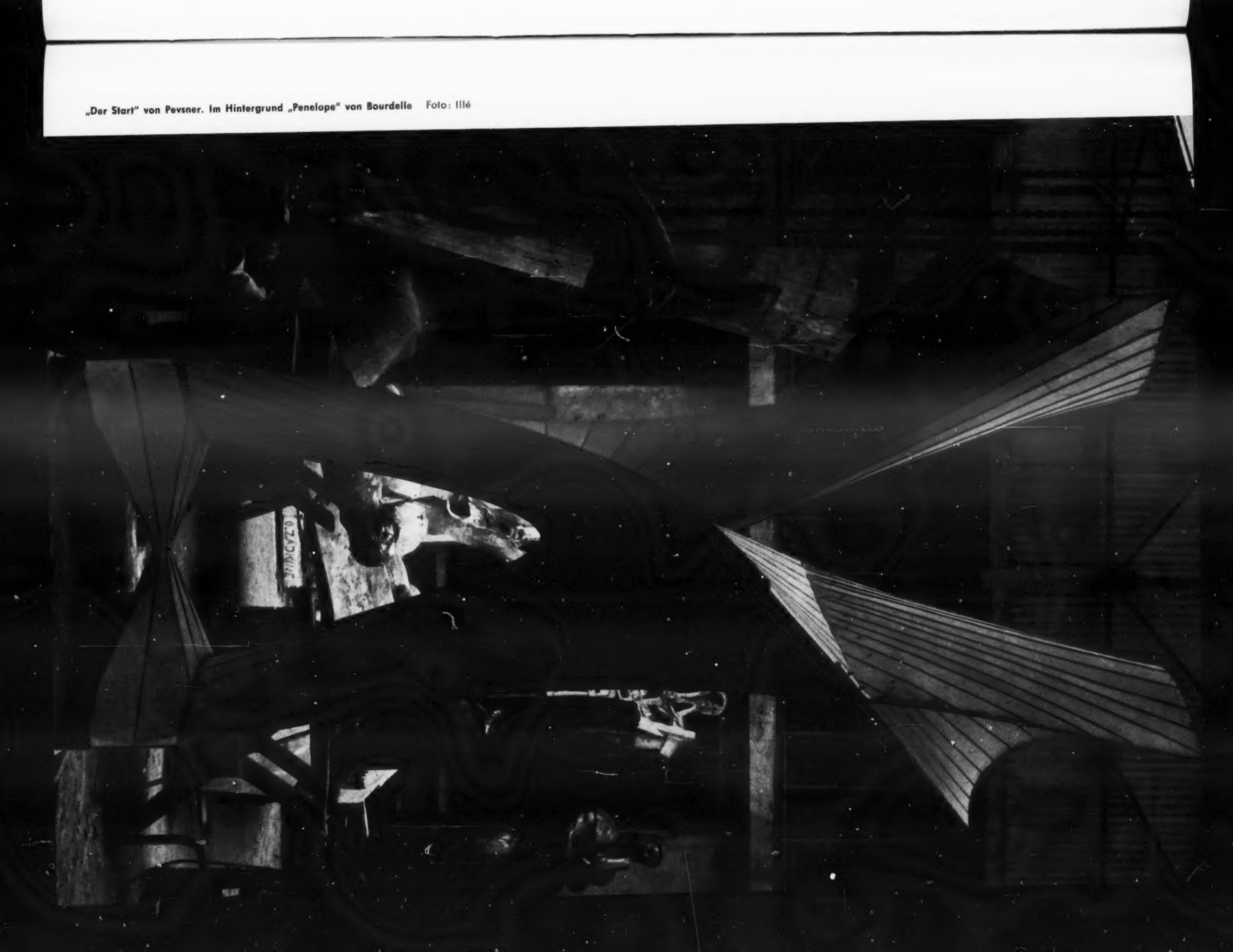
Was die unentbehrliche Zusammenarbeit des Künstlers und des Gießers anbelangt, so muß sie beim Wachsguß vor dem Gießen, also beim Herrichten der Gußform stattfinden, in dem auf dem Wachs selber die nötigen Retuschen angebracht werden. Beim Sandguß muß im Gegenteil nach dem eigentlichen Guß, beim Polieren und Montieren der Teile, zusammengearbeitet werden. Der echte Wachsguß – bei dem das Originalmodell, und nicht nur die Hülle, aus Wachs besteht – erlaubt nur einen einzigen Abguß, da sich das Original beim Schmelzen vollständig auflöst. Dank neuer Verfahren bei der Herstellung von Gußformen: Gelatine, Plastic u. a., hat man heute gelernt, die Formen genau zu bewachen. So kann man besonders getreue Abgüsse erzielen. Selten werden davon mehr als 9 hergestellt – wie es die Konvention will –, alle von der Gießerei selbst numeriert. Handelt es sich um besonders große, meterhohe Modelle, so wird der Guß – Wachs oder Sand – in Teilen ausgeführt. Jeder Teil wird für sich geformt und gegossen, dann montiert und mit den anderen Teilen zusammengefügt.

Die Gießerei Susse ist eines der seltenen Fachhäuser in Europa, das sich zugleich mit beiden Techniken des Kunstgusses beschäftigt. Sie ist stolz darauf, viele berühmte Denkmäler gegossen zu haben, so z. B. die Riesenbüste des Präsidenten Washington in Philadelphia, eine 6 Meter hohe Skulptur für den König von Siam im Jahre 1903, die „Travail"-Statue von Dalu auf dem Simu-Platz zu Bukarest im Jahre 1913 usw. In den letzten Jahren hat sie für das Ausland das 5,5 Meter hohe Kibutz-Negba-Denkmal von Rapoport in Tel Aviv gegossen sowie „Die Zerstörte Stadt" von Zadkine in Rotterdam (8,5 Meter hoch), die riesigen Skulpturen von Henri Laurens und Lobo in der Cité Universitaire von Caracas, eine große Plastik Pevsners für die Einfahrt der General-Motors-Werke in Detroit, den „Meridian" von Barbara Hepworth für das Londoner State House etc.

In Frankreich selbst haben ihre Dienste u. a. Germaine Richier für ihre „Spirale" und Jean Arp für sein Bas-Relief des Unesco-Sitzes in Paris beansprucht. Außerdem hat die Gießerei Susse soeben das größte von ihr je unternommene Werk beendet, das 46 Meter lange und 2,70 Meter hohe Bas-Relief der Krypta auf dem Pariser Mont-Valérien.

Abgesehen von den französischen Bildhauern, die dort ihre Werke in Form legen und gießen, wenden sich immer mehr bekannte Künstler des Auslandes an die Gießerei: die Engländer Reyers und Couzijn, die Schweizer Poncet, Liegme, Bréchet, Deutsche, Belgier, Italiener und Amerikaner: Karl Hartung, Signori, Penalba, Philipps etc. Trotz der langen Lieferzeit wissen sie alle die Bereitwilligkeit, mit der man ihnen Platz und Handwerkzeug gewährt, die offene Zusammenarbeit zwischen ihnen und den Fachleuten der Werkstatt hoch zu schätzen. Dieser besonders angenehmen Arbeitsatmosphäre verdankt es wohl die Kunstgießerei Susse, wenn sie der bevorzugte Treffpunkt vieler repräsentativer Vertreter der modernen Bildhauerkunst geworden ist. In ihren Werkstätten herrscht ein Kommen und Gehen ohne Unterlaß. Pevsner begegnet dort Salvador Dali, Arp trifft Moore oder Max Ernst, während sich die Werke von Bourdelle, Zadkine, Picasso, Gilioli oder Duchamp-Villon auf den Gängen und in den Lagerräumen brüderlich zu einem bunten Durcheinander häufen.

Denys Chevalier



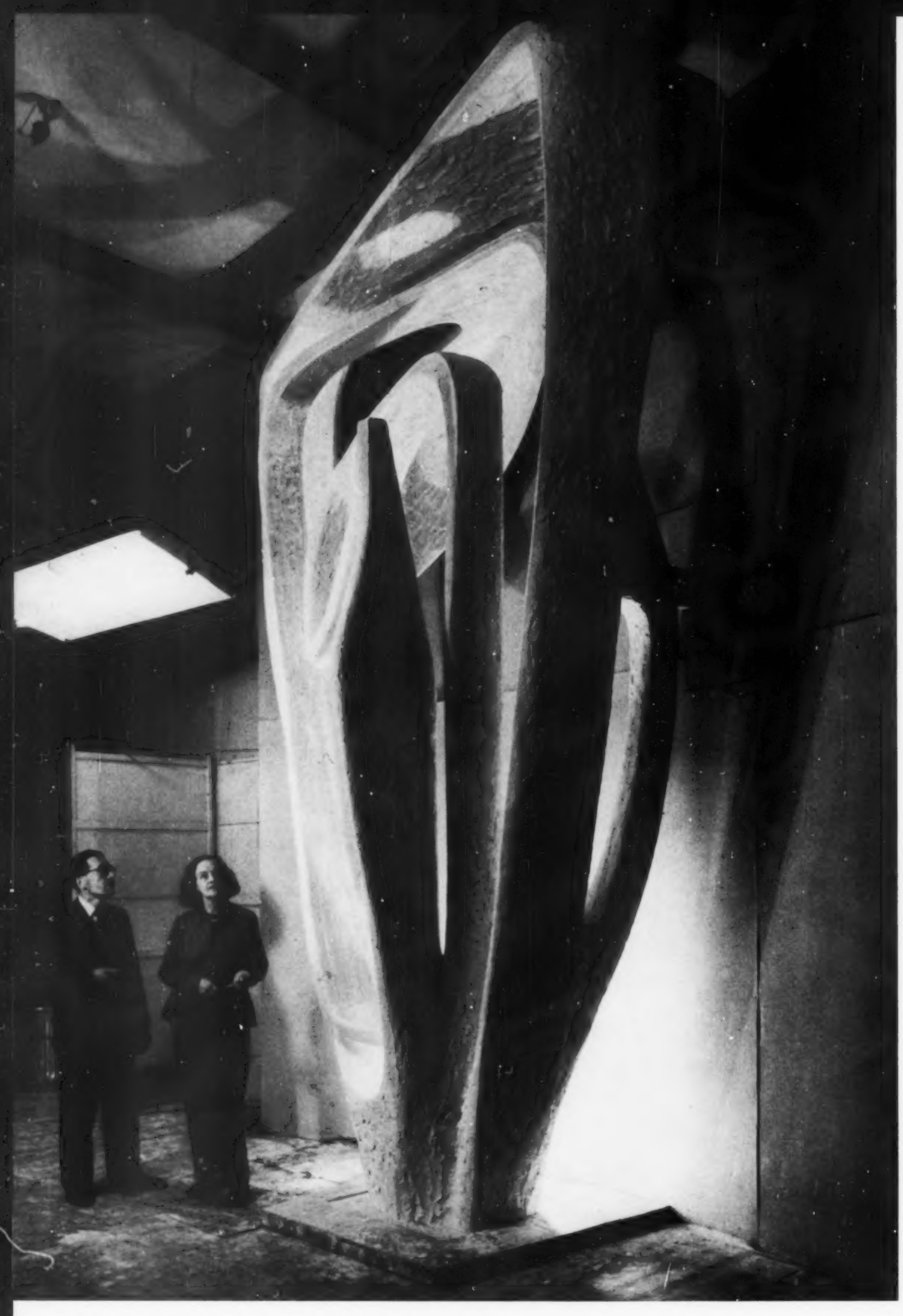
„Der Start" von Pevsner. Im Hintergrund „Penelope" von Bourdelle   Foto: Illé

Gesamtansicht der großen Werkstatt der Gießerei Susse.
Im Vordergrund links die „Sitzende" von Henry Moore für ein Schwimmbad in Wuppertal. In der Mitte (Vordergrund) Montage eines Gatters für eine Skulptur von Bizette-Lindet, für Lille. Im Hintergrund eine Plastik von Marcel Gili für ein College
Foto: Douglas Glass

Sandguß. Ein Arbeiter entfernt eine Sandschicht, die das ganze Modell bedeckt Foto: Mandello-Rossignol







Barbara Hepworth vor ihrer Skulptur „Meridian" für das State House in London

„Monument für zerstörte St in Rotter von Zadk Im Vordergrund Zadk Foto: Fre. Brom



Detail der Monumentalskulptur von Louis Leygue für die Universität von Caen
Foto: Mandello-Rossignol



Salvador Dali und Andre Susse vor dem Schmelztiegel. Hier wird das Metall für die Einbanddecke des Buches „Apokalypse" von Dali geschmolzen. Dieses Buch, das nur in einem Exemplar herausgegeben wird, kostet 1 Million Francs. Die Einbanddecke wiegt 50 Kilogramm Foto: Paul G. Almasy

JULIA

Betracht
krieg, s
ersten.
lichter u
harmon
hen schi
einer ab
Den Ers
Optimis
von Gei
des Übe
gestellt-s
von ung
ein Hart
gen me
Selbstve
Sich-aus
der Mat
ihre Krä
Aktion,
Gefange
jetzt ger
tonius:
gibt sie
muteten
lung de
ihre Dr
zwischen
alle Ers
ren läßt.
Neu ist d
ner wer
eigene l
weshalb
kann, zu
nennt sei
bei Lepa
Grande.
Einen se
Teil scho

JULIANE ROH

ZU MALEREIEN VON EMIL SCHUMACHER

Betrachtet man die Lage der Malerei nach dem zweiten Weltkrieg, so vollzieht sich in ihr das Umgekehrte wie nach dem ersten. Damals erklomm man eine Höhenzone, wo es immer lichter und klarer wurde, wo das Feld der Beziehungen sich harmonisch ordnete, und der „Kosmos" aus Kräften zu bestehen schien, die sich künstlerisch durch Bewegungsvorgänge auf einer abstrakten Fläche symbolisieren ließen.

Den Erschütterungen des zweiten Weltkrieges ist kein neuer Optimismus gefolgt, kein Vertrauen in die gestaltenden Kräfte von Geist und Vernunft. Es blieb zunächst das nackte Erlebnis des Überlebens, am stärksten wohl bei jenen, die das Auf-sich-gestellt-sein des Einzelnen am bittersten erfahren hatten. Nicht von ungefähr zerbrachen gerade ein Fautrier, ein Wols und ein Hartung die bisherige Formenwelt. Abgrundtiefe Erfahrungen menschlicher Barbarei ließen sie ihr Heil in einer Art Selbstvergewisserung suchen, in einem beinahe unbewußten Sich-ausliefern an die Triebkräfte des eigenen Innern, die von der Materie und den Mitteln provoziert werden. Die Welt und ihre Kräfte erscheinen von neuem verrätselt. Nur die eigene Aktion, die manchmal verzweifelt der Bewegungsfreiheit eines Gefangenen gleicht, verspricht ein Überdauern. Vieles, was jetzt gemalt wird, entspringt der Seelenlage des heiligen Antonius: die Dämonen haben ihr Gesicht gewechselt, aber es gibt sie noch. Was sich im Surrealismus als Schock der unvermuteten Begegnungen äußerte, entspringt jetzt der Entfesselung der Mittel, die ihre eigene Turbulenz, ihre Reize und ihre Drohungen entfalten. Wir erleben eine Malerei, die zwischen abgründiger Dämonie und dionysischem Rausch alle Erscheinungsweisen einer erschütterten Humanitas spüren läßt.

Neu ist die radikale Partnerschaft des Materials, das zum Gegner werden kann. Manches an diesem Kampf, bei dem das eigene Ich die Kombattanten stellt, ist reine Donquichotterie, weshalb die Attitude des ironischen Posierens nicht ausbleiben kann, zusammen mit der spielerischen Täuschung. Ein Mathieu nennt seine imposanten Pinselfechtereien zum Beispiel „Schlacht bei Lepanto" und wirft sich dazu ins Kostüm eines spanischen Grande.

Einen selbständigen Aufbruch ins „Informel", so wie er zum Teil schon während des Krieges erfolgte, unternahm zur gleichen Zeit in Deutschland niemand. Was zunächst zu uns gelangte, war der rhythmisch gebändigte Graphismus eines Hans Hartung, der eine stimulierende Wirkung vor allem auf die älteren deutschen Abstrakten ausübte.

Eine jüngere Generation, die erst nach 1945 zu malen anfing, suchte dann die Begegnung mit jenem „action painting", das die Welt zu alarmieren begann. Es kommt zu jenem ausladenden Barock der Farbmaterie bei Bernard Schultze, zu dem rasanten Schwarz-grau-furioso eines Sonderborg, aber auch zu den lyrisch vertieften Farbschürfungen eines Emil Schumacher, von denen hier die Rede sein soll.

Der 1912 Geborene geriet, als er erwachsen war, in die verlorene Zeit des Nationalsozialismus. Das Malerhandwerk lernte er vorzüglich, wie er heute noch dankbar bekennt, bei Herricht auf der Dortmunder Kunstschule. 1939 flüchtet er in den neutralen Beruf des technischen Zeichners, der ihn auch den Krieg überstehen läßt.

1948 ist er unter den Gründern der Gruppe „Junger Westen". Im bisher nahezu amusischen und völlig verbombten „Revier", in Recklinghausen finden sich Maler zusammen, die nach einem Neubeginn suchen. Man nimmt das „Bauhaus" zum Vorbild und noch einmal einen geometrischen Purismus zum Ausgangspunkt. Doch dämmert bald die Erkenntnis, daß diesem Ordnungswillen eine Wirklichkeit entgegensteht, die nicht mehr die heile Höhenzone abstrakter Glasperlenspiele duldet. Schumacher spürt, daß man von der definierten Form zum noch ungegliederten Stoff zurückkehren muß, vom gebahnten Weg der Linie zur tastenden Grabung des Strichs, von der isolierten Farbe zu einem dichteren, geheimnisvollen Farbraum. Es ist ein Hinabtauchen in die Tiefenschicht der künstlerischen Mittel, in eine Zone, die sozusagen „unter Tage" liegt.

Was als Kollektivanstrengung begann, endet in der Vereinzelung. Jeder sucht sich nun seinen eigenen Weg, abseits vom anderen. Für Schumacher ist die Freisetzung der Mittel nicht gleichbedeutend mit ihrer dämonischen Entfesselung. Was bei ihm geschieht, ist vielmehr ein tastendes Eindringen in eine bisher unbekannte Landschaft der Erdrinde gleichsam, eine fährtenreiche Wanderung durch das Innere der Materie und der Farben, die sich in seiner Malerei auf geheimnisvolle Weise verschwistern.

Man hat Schumacher hie und da mit Wols verglichen und sogar eine Abhängigkeit konstruieren wollen. Betrachtet man aber den Holzschnitt „Wiedersehn in den Trümmern" von 1946 oder ein Bild wie „Innaturation" von 1952, so befand sich Schumacher damals schon auf einem eigenen Wege. Daß er Bilder von Wols später kennenlernte und dort etwas scheinbar Verwandtes realisiert fand, mindert nicht das Gewicht seiner Aussage. Denn diese ist anders. Bei Wols werden wir zu Zeugen einer schonungslosen Selbstanalyse, so, als sei das Innerste nach außen gestülpt und gleichsam ein Röntgenbild der eigenen Auflösung festgehalten. Bei Schumacher dagegen verobjektiviert sich ein ähnlicher Vorgang in einer imaginären Welt, die man mit den verschiedensten Namen belegen kann, ob man nun „Natur", „Materie" oder „Erde" sagt. Seine Art des „action painting" wirkt merkwürdig unpersönlich und anonym, als grabe und agiere das Material selbst, bestimmt von der Intensität seines Farblebens.

Anfangs fluteten noch größere Farbflecken durch den Raum, der seine Tiefe aus der Spannung zwischen einem hervorbrechenden Rot, einem zurückflutenden Blau und einem vermittelnden Braun beziehen konnte, dessen Harmonie aber durch breite Schwarzspuren, die jene Farben verletzten, irritiert wurde.

Später verdichten sich die Farbwerte zu einer gleichsam tellurischen Substanz. Es kommt zu einer vielschichtigen Farbmaterie, bei der die leuchtenden Töne wie Orange, Rot und Ultramarin sich im Innern befinden, überlagert von erdigen, grauen oder kalkig weißen Schichten. Manchmal dämmern jene Farben durch die Oberfläche, die aber auch plötzlich aufreißen kann und den Blick in einen feurigen Krater oder in eine wäßrige Bläue freigibt, beide manchmal über die Ränder sich ergießend wie Magma oder rinnende Flut.

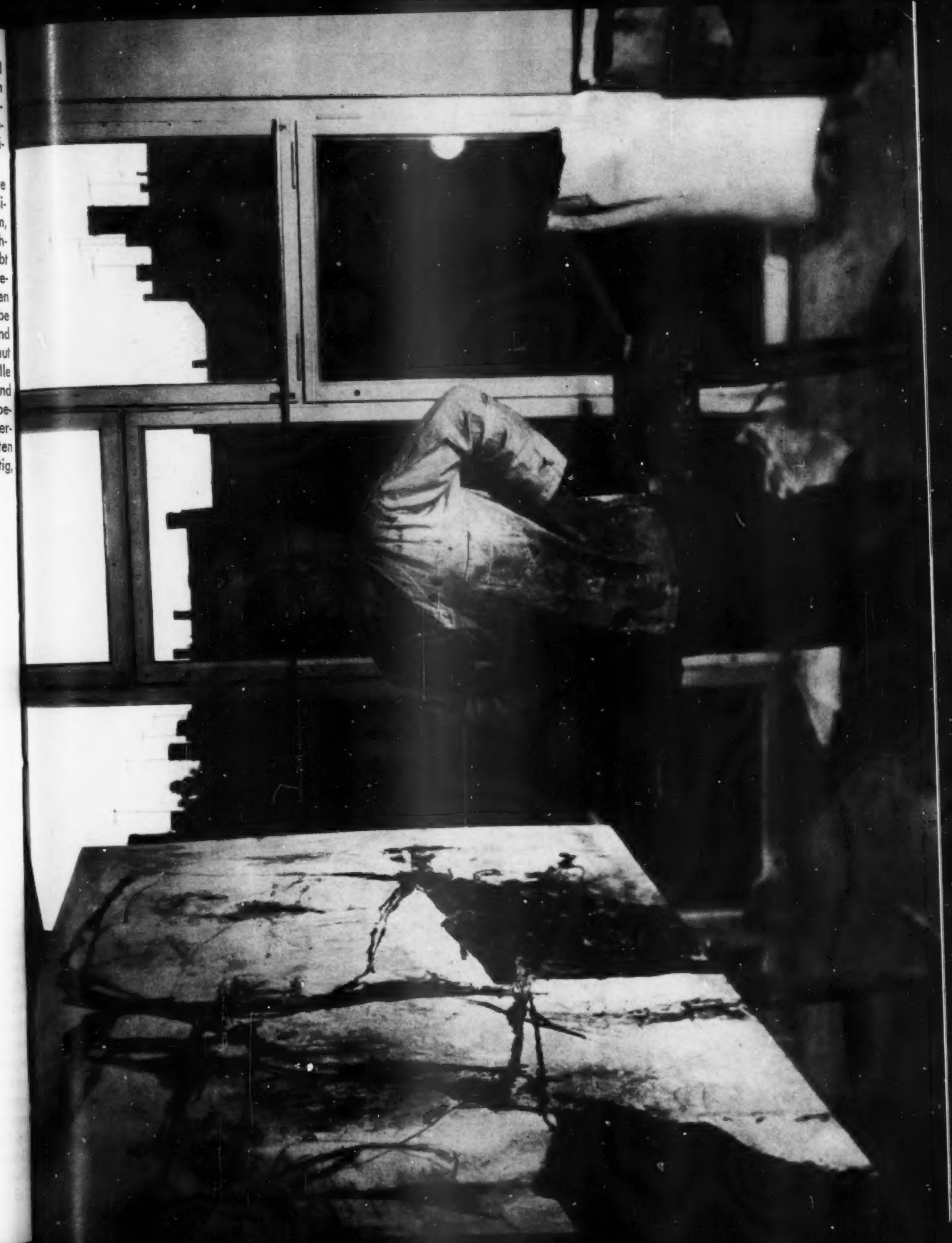
Von den Rändern her geistern weißliche oder schwarze Ritzspuren über das unstete Farbgeschehen, als gälte es etwas abzufangen und einzuzirkeln, das sich weder ordnen noch bändigen läßt, und auf dem jene Bemühungen, Spuren zu ziehen, wie ein nutzloses und ohnmächtiges Getriebe wirken. 1958 entstehen die Tastobjekte und gleichzeitig eine Folge von Guaschen. Jene in die Tiefe drängende Schichtendramatik nimmt jetzt eher den umgekehrten Weg. Das Farbgeschehen drängt nur körperhaft nach außen und isoliert sich zu einem Fundstück, wie ein Brocken fest gewordener Lava. In den Guaschen kommt es zu schwebenden Materie-Inseln, zerfressen von farbigen Rinnsalen und durchschnitten von grabenden Schürfungen, die das Darunterliegende bloßlegen. Jene Ritzungen und Verletzungen steigern sich in manchen neuen Bildern zu erstaunlicher Heftigkeit. Doch wird eine Anspielung auf die Realität bei Schumacher bis heute stets vermieden. Er will es nicht bis zu „Materialisationen" treiben, auch wenn ein Bild „Iwan" heißt mit schwarzen Aufbrüchen in blutrotem Grund.

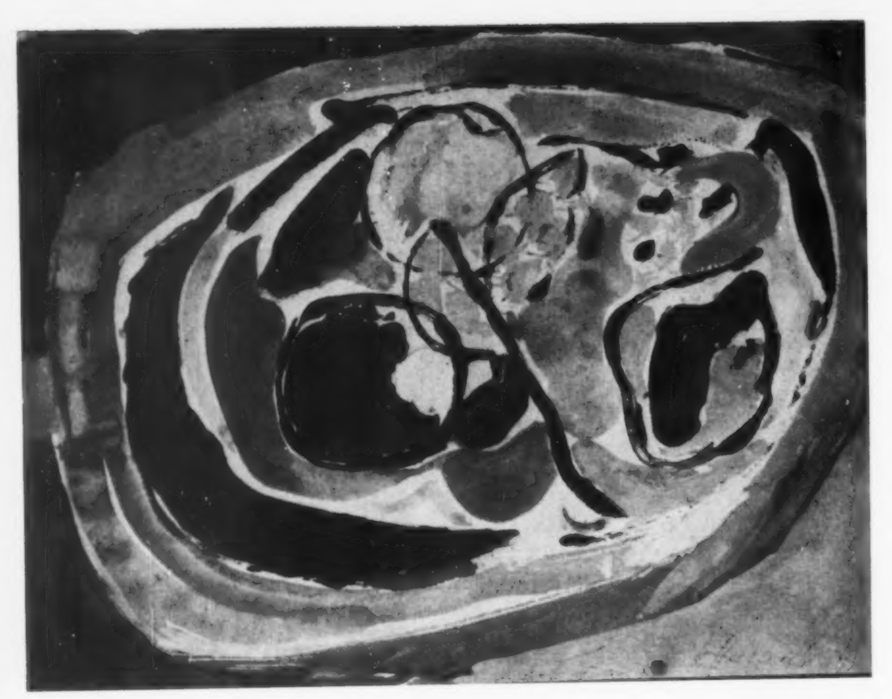
Vor kurzem schrieb er an mich: „Meine Bilder treibe ich weit voran, bis mir etwas gegenübersteht, ein Etwas, das sich bei allzu großer Neugier des Betrachters wieder in sich zurückzieht. Ob es nötig ist, diesem Gegenüber Schlips und Kragen anzumalen, wage ich mit aller Entschiedenheit zu bezweifeln. Wir hätten wieder einmal eine Revolution gehabt, die in der Banalität verendet." Vor einem Bild, das Ende 1960 in der Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes" zu sehen war, notierte ich mir: „In eine Farbsubstanz, die zwischen weißlich, grau und rosa changiert, hat sich Schwarz wie eine ätzende Flüssigkeit eingefressen, in größeren Querbahnen, Flecken und Rinnsale bildend, mit Anfressungen der weißen Substanz an den Grabenrändern. Dazwischen leuchtet Rot auf wie geronnenes Blut. Merkwürdiger Eindruck verletzten Fleisches, obgleich alles abstrakt bleibt. Man müßte Rembrandts ausgeweideten Ochsen daneben haben."

Auf der gegenüberliegenden Wand aber hing der andere Schumacher, so wie es den anderen Rembrandt gibt. Ein riesiges Erdlebenbild. Große Braunzone vor hochgeschobenem, grauem Horizont, in den das Braun unregelmäßig hineinwuchtet. Dieses Randgeschehen, ganz übergänglich gehalten, bleibt reine Malerei. Schwarzstriche, die den Horizont aufreissen, rieseln als Spuren in die Braunschicht. Diese ist an zwei Stellen von einem unterirdischen Ultramarin ausgewaschen, als habe sich der Himmel in die Erde begeben. Es ist ein feierliches und zugleich stilles Bild. Die Gewalt des Regens und die Sanftmut der Erde ist in ihm lebendig. Aber zugleich ist es an jeder Stelle Malerei und sonst gar nichts. Man sollte es hier behalten und sich dabei der Worte des Novalis erinnern: „Nichts ist so bemerkenswert als das große Zugleich in der Natur ... Sie verwandelt sich überall und unaufhörlich, treibt Blätter, Blüten und Früchte zusammen, und ist mitten in der Zeit gegenwärtig, vergangen und zukünftig zugleich ..."

und
an
ron-
ob-
wei-

dere
iesi-
nem,
uch-
leibt
, rie-
ellen
nabe
und
ftmut
Stelle
und
be-
ver-
lüten
ärtig,





Emil Schumacher
Stilleben, 1947



Emil Schumacher
Tastobjekt, 1958

Fotos: H. J. Angott



Emil Schumacher
Gouache, 1958

Emil Schumacher
Pillar I, Öl, 1960



Emil Schumacher
Fortaruga, Öl auf Holz, 1960

Fotos: H. J. Angott

Emil Schumacher
Florian, Öl auf Holz, 1960



Emil Schumacher



Emil Schumacher
B, Öl, 1958

Die bl
Im Ge

Man ist nu
Kunst als
mehr oder
der Eingan
ein Relief
Verlegenh
sen zu be
haben da
In Gelsenk
den: Berei
geführt w
verschiede
Sie fande
hatten jed
Ergebnis
Arbeitsgru
Die viell
Robert Ad
Eingangs-
ger, gedr
gezogen
Sockel wi
über die
gelang:
aber kei
überdime
gleichwe
Vor dem
reliefs h
konzentr
Problem
blaue Bi
Weite de
ben verr
zu dem
wände
Kleins A
Werke i
auch sei
nischen
sungen,
und sie
Paul Di
Foyerse
die im p
Relief h
tuation,
löst wu
bemeist
Mit wa
Studios
Theate
sivität
Sie wä
Forme
auf die

Die bildende Kunst im Gelsenkirchener Theater

Man ist nur allzusehr gewöhnt, an öffentlichen Bauten der bildenden Kunst als „notwendigem Übel" zu begegnen. Es werden ein paar mehr oder minder gute Bilder aufgehängt, vor dem Portal oder in der Eingangshalle findet sich eine Plastik, und es wird vielleicht noch ein Relief für die Fassade in Auftrag gegeben. Gar zu oft sind es Verlegenheitslösungen aus dem Zwang heraus, das schlechte Gewissen zu beruhigen. Selbst gute Architekten und gebildete Bauherren haben da nicht immer eine glückliche Hand.
In Gelsenkirchen ist endlich einmal ein anderer Weg beschritten worden: Bereits während das Gelsenkirchener Theater im Rohbau hochgeführt wurde, ist ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, in dem verschiedene Künstlerteams ihre Vorschläge unterbreiten konnten. Sie fanden zwar eine bereits fixierte architektonische Situation vor, hatten jedoch innerhalb dieser Grenzen weitgehende Freiheiten. Als Ergebnis des Wettbewerbs wurden fünf Künstler aus verschiedenen Arbeitsgruppen zur Mitarbeit aufgefordert.
Die vielleicht rangvollste Arbeit schuf der englische Plastiker **Robert Adams,** der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Front der Eingangs- und Kassenhalle zu gestalten. Diese Halle ist ein niedriger, gedrungener Trakt, der vor den großen Kubus des Hauptbaues gezogen ist und in der perspektivischen Verkürzung wie dessen Sockel wirkt. Adams griff zu irregulären Betonwürfeln, die friesartig über die ganze Front angeordnet sind. Das unmöglich Erscheinende gelang: Das Relief besteht mit seinen wuchtigen und machtvollen, aber keineswegs klobigen Formen die ungleiche Konkurrenz der überdimensionalen Fassade und bildet ein solides Fundament, ein gleichwertiges Gegengewicht.
Vor dem entgegengesetzten Problem stand **Yves Klein:** Seine Bildreliefs hatten einen weiten, zerfließenden Raum zu gliedern und konzentrieren, eine Aufgabe, die fürwahr dem Maler ein heikles Problem stellt. So spannte er das Foyer ein zwischen zwei riesige blaue Bildflächen und schuf damit eine optische Klammer, die die Weite des Raumes umfaßt. Die Schwammreliefs an der Stirnseite haben vermittelnde Funktion, sie leiten über von dem Blau der Seiten zu dem Weiß der Zuschauerhaus-Trommel, von der Statik der Bildwände zur Dynamik der Treppenhauszone. Man mag streiten, ob Kleins Arbeiten Bilder resp. Kunstwerke sind, die auch als autonome Werke ihre Qualität wahren. Sie würden wohl kaum bestehen — wie auch seine umstrittene malerische Produktion. In dieser architektonischen Situation jedoch sind es zweifellos höchst überzeugende Lösungen, die großen Flächen noch mehr als die „Schwammgobelins", und sie lassen sich kaum zu bloßer Dekoration abwerten.
Paul Dierkes überzog die Trommel des Zuschauerraumes auf der Foyerseite mit Gipsstukkaturen, länglichen, irregulären Rifelungen, die im parallel geführten Scheinwerferlicht irisierend reflektieren. Ein Relief hinter dem Relief der Treppenläufe — eine architektonische Situation, die nicht gerade inspirierend ist ... Daß sie nicht ganz gelöst wurde, verwundert kaum, doch wurde sie immerhin mit Anstand bemeistert.
Mit wachem Sinn hat **Jean Tinguely** die ironische Komponente des Studios aufgenommen: In dem plüschverkleideten avantgardistischen Theaterraum bewegen sich seine Mobiles, ihrer gewohnten Aggressivität spottend, mit geradezu aufreizender Würde und Gesetztheit. Sie wären noch amüsanter, stellten sie nicht mit dem Zitat Arpscher Formen den Anspruch eines seriösen Kunstwerkes und brächten sich auf diese Weise selbst um ihre Wirkung.
Als dritter Plastiker des Teams arbeitete **Norbert Kricke** am Gelsenkirchener Theater. Er übernahm die Südfassade des Studios, eine glatte, nirgends von Fenstern unterbrochene Fläche. Sein Stahlrohrrelief betont den Horizontalzug des Studios und setzt damit betont einen Kontrast zum starken Vertikalzug des Hauptbaues. Es entstand eine präzise Lösung, die jedoch — erstaunlich bei einem so temperamentvollen Künstler — eine gewisse akademische Akuratesse nicht überwindet. Seine für den Entwurf projektierten plexiglasumhüllten Wassersäulen, die im Winkel zwischen beiden Häusern auf dem Platz angeordnet werden sollen, sind noch nicht realisiert.
Gibt es im Detail manche Einwendung vorzubringen, so sollte man darüber doch nicht vergessen, daß hier der nur zu selten gewagte Versuch unternommen wurde, Künstler aktiv zur Mitarbeit an einem Bauwerk heranzuziehen, und zwar nicht in der Weise, daß sie in letzter Minute eine mehr oder minder attraktive Leerfläche zu füllen haben, sondern daß ihre Arbeiten integrierter Bestandteil des gesamten Baues sind. Ein Beispiel, das hoffentlich Schule macht.

Hannelore Schubert

Vier junge Bologneser Maler

Bologna gehört zu den lebendigsten Städten des modernen Italien. Seine große historische und künstlerische Tradition wirkt nicht als Last, sondern als Ansporn. Vital und gelassen zugleich ist der Emilianer, Dynamik und Sensibilität sind für ihn kein Widerspruch. Dem Andenken der alten Malerei dient die Stadt auf vorbildliche Weise durch ihre Biennalen: Guido Reni, die Carracci, die Seicentisten sind in den letzten Jahren glanzvoll dargeboten und in den Gesichtskreis von Kunstfreunden in aller Welt gebracht worden. — Auch ein moderner Bologneser Meister hat — ohne jeden äußeren Aufwand — globalen Ruhm erlangt: Giorgio Morandi, dessen aus schlichten Gefäßen zusammengebaute Stilleben jene vielzitierte magische Ruhe ausstrahlen. Der Gegenstand ist hier zum Zeichen für das Einfache geworden, genauer: für die Liebe zum Einfachen. Das überaus zurückhaltende, delikate Kolorit übt einen unvergleichlichen Reiz. Morandi war lange Professor an der Bologneser Akademie, und die Reflexe seiner Kunst sind in der jungen Malerei oft genug spürbar. Freilich ist er ohne eigentliche Nachfolge, denn eine Welt wie die seine ist zu klein und zu besonders, um Anderen Raum zu gewähren. Die jungen Bologneser Maler suchen sich eigenen Boden. Vier Künstler sind es, die die neue Generation hauptsächlich repräsentieren. Alle sind sie zwischen 1920 und 1930 geboren und alle gehören sie zur Gruppe

der Mailänder Galerie „Il Milione“. In Temperament und Formensprache unterscheiden sie sich radikal.
Der Älteste der Vier, **Vasco Bendini** (geb. 1922), ist der Grüblerischste. Er fing unter Guidi und Morandi an, experimentierte um 1950/52 mit hieroglyphischen Zeichen auf wenig differenziertem Grund, entwickelte zunehmend Freude an der Materie und entlockte ihr immer zartere Wirkungen, bis er expressive Mittel der Strukturierung entdeckte, die seinen phantastischen Visionen etwas Beunruhigendes gaben. Der Weg führte zu einer reichreliefierten Oberfläche: in Schwarz oder in tiefdunkle Töne graben sich Lichtspuren ein und beschwören geheimnisvolle transitorische Gestalten, nebelhafte Kosmen. „Körper in Auflösung“, „Reliquie“, „Schwarze Larve“ sind die Titel dieser Bilder. Die Nähe zu Wols und zu den Tachisten scheint zuweilen groß. Aber letztlich sind die Ziele verschieden. Für den Italiener stellen sich die Fragen a priori anders, sofern für ihn Form und Gestalt einen konstitutionierenden Wert haben. Für ihn sind entfesselte Mittel keine willkommene Maske für formale Anliegen, vielmehr bewähren sich solche Mittel erst in der Erzeugung einer (nur durch sie möglichen) Form. Das Emotionelle bleibt selbstverständliche Mitte. Bendini sucht heute nach sublimeren und poetischeren Wirkungen. Die Materie wird jetzt immer feiner und transparenter: manche der letzten Bilder sind hauchdünn und licht gemalt. In Graus mischen sich verschwebende Farben. Die noch umschreibbaren Formkomplexe treten zugunsten einer undeutbaren Räumlichkeit zurück, in der sich nordlichtgleiche Gestalt ereignet.
Im schroffen Gegensatz zur verschlossenen Welt Bendinis steht die optimistische Vitalität des fast gleichaltrigen **Bruno Pulga** (geb. 1922). Auch Pulga hat bei Guidi und Morandi gelernt, hat aber, von seinem lebhaften Temperament geleitet, schnell zu einer energiegeladenen Sprache kräftiger Farben und bestimmter Formen gefunden. Zunächst fesselten ihn dynamisch-expressive Probleme. Vor leuchtend blauen oder brandroten Gründen kurven, gruppieren oder verfangen sich schwarze Elemente. Dann setzt eine Verfestigung ein: die Formen kumulieren und beruhigen sich, Farbe erhält Formwert. Der Explosivstoff bleibt latent, aber deshalb nicht weniger spürbar. Pulga holt sich seine Anregungen bewußt aus der Natur, der Realität, und der Assoziationsgehalt seiner Bilder ist nichts Zufälliges. Eine Landschaft, eine Figur, eine zurückbeziehbare Stimmung stellen sich im Spiel der Formen und Farben her („Auf der Themse“, „Herbst in der Emilia“). Immer bleibt das Bildgefüge klar, auch dort, wo es von ungestümen Kräften bedroht oder von blitzenden Lichtern überfallen scheint. Manche der Bilder sind nicht ohne Schwermut: dunkle Mächte stehen als schwarze, blockige Zeichen auf — aber letztlich behält das Leben die Oberhand.
Anders ist das bei **Sergio Vacchi** (geb. 1925). Auf ihn haben zuerst Cézanne und dann der Kubismus Eindruck gemacht und große Figuren- und Stillebenkompositionen von strengem Bau und gebrochener Farbigkeit inspiriert. Dann tritt, ausgelöst wohl durch die Begegnung mit der Kunst eines Wols oder Dubuffet, ein radikaler Wandel ein. Das Kolorit wird auf Schwarz, Graus und wenige schwärende Farben abgebaut, die Materie wird üppig und nervös-furchig. Aus oft wildbewegten Bereichen tauchen eigentümliche Gebilde auf, verkohlte oder aus ihrem Zusammenhang gerissene organische Reste, Gestaltruinen von manchmal surrealistisch-beunruhigendem, manchmal hintergründig-parodierendem Charakter. Eine „Blut-Familie“ gibt es da, eine „Kopf-Landschaft“. Man kann sich dem Bann ihrer esoterischen Gegenwart schwer entziehen. In letzter Zeit wird die Palette Vacchis reicher und die Oberfläche seiner Bilder noch lebhafter. Kombinationen von Oliv- und Fleischtönen, von kaltem Grün und Rosaviolett sichern eigensinnige Kontraste. Ist Vacchi eine Art Hexenmeister und Beschwörer dunkler Gestalten, so ist **Sergio Romiti** (geb. 1928) ein Anwalt des delikatesten Geschmacks. In seinen frühen Bildern übersetzt er sozusagen die Welt Morandis ins Hauchzarte: reine Flächen feinster Grau-, Ocker-, Beige- und Blauvaleurs vereinigen sich zu absichtsvoll gegliederten, sublimen, stillebenhaften Gefügen. Manchmal rühren leise Bewegungen oder feinteilige Entfaltungen an die hochempfindliche, gelegentlich etwas eisige Geometrie. Mit der Zeit werden alle gegenständlichen Anspielungen ausgeschaltet, die malerischen Mittel bis ins Raffinierte verfeinert und eine angemessene Dynamik entwickelt: durch einen ätherisch-lichten Raum huschen, wie vom Wind getragen, graue, violette, mennigrote Formen, deren Grenzen und Binnenstrukturen sich im Fluge verwischen. Romiti hat eine Sparsamkeit der Mittel und eine Lockerheit der Handschrift erreicht, die in der zeitgenössischen italienischen Malerei nur wenig ihresgleichen haben und dem modernen romanischen Geschmack besonders entgegenkommen; der Erfolg des Künstlers in Italien, aber auch in Frankreich, ist daher groß.
Außer diesen hier präsentierten Malern sind in Bologna noch zahlreiche junge, talentierte Kräfte am Werk: wir nennen nur Cuniberti, Ferrari und Nanni. Sie genießen das fördernde Interesse eines Publikums, das im besonderen Maße für Kunst — auch für moderne — aufgeschlossen ist.

Peter Anselm Riedl

AUSSTELLUNGEN

EINE WHISTLER-AUSSTELLUNG IN NEW YORK

Eine ungewöhnlich übersichtliche Ausstellung von Gemälden, Handzeichnungen, Pastellen, Aquarellen und Illustrationen von James Mc Neill Whistler in der **Galerie Knoedler** in New York erweckte ein starkes Interesse der Kunstfreunde. Die gleichzeitigen Shows in der 57. Straße und ihrer Umgebung — wie Turner, Corinth, Schiele und Berthe Morisot — jede in ihrer Art verdienstvoll — waren von schwächerer Anziehungskraft. Es darf nicht übersehen werden, daß Whistler, der zwar in Frankreich und England gelebt hat, aber in den Vereinigten Staaten, in Lowell (Massachusets), geboren worden ist, den Amerikanern nach wie vor als einer ihrer bedeutenden Künstler gilt; außerdem war es die Fülle des Gebotenen, die anzog: 68 Gemälde und ungefähr 60 Kleinarbeiten. Viele von ihnen sind in New York noch nie gezeigt worden; es sind Leihgaben nicht nur der Galerien des Landes, sondern auch der Museen Englands, Hollands und Frankreichs.
So sahen wir z. B. das aus zahlreichen Reproduktionen geläufige Porträt von Thomas Carlyle (vom Museum in Glasgow zur Verfügung gestellt) oder das „Nocture in Gold and Black; the falling Rocket“ vom Art Institut in Detroit. Dieses ist von einer traurigen kunsthistorischen Berühmtheit, denn Ruskin hatte es aufs Jämmerlichste beschimpft, und so wurde es zur Ursache einer gerichtlichen Auseinandersetzung zwischen den zwei Prominenten und zur Ursache von Whistlers Zusammenbruch.
Man sah auch das „Arrangement in Yellow and Grey“, die „Symphonie in White“, „The Gold Scab“, das Porträt Sir Henry Irvings in der Rolle Philips des Zweiten, usw. Die schmalen Handzeichnungen der Ausstellung übten dieselbe Anziehung aus wie die monumentalen Gemälde. Wie es so oft geschieht, sprechen sie unmittelbarer und bleiben kompromißlos im eigentlichen Bereich von Whistlers Begabung.
Es ist im letzten Jahrzehnt häufig versucht worden, diesen Künstler, der allmählich in die zweite Reihe der Impressionisten abgesunken war, zurück in die erste Reihe zu heben. Es ist nie gelungen, und dieser Überlick bei Knoedler wird trotz mancher neuen Einsicht daran nichts ändern. Es ist richtig, daß einige der Landschaftsbilder — neblige Stimmungen am Meeresufer, oder am Ufer der Themse, oder in den Lagunen von Venedig — Meisterwerke sind und daß sich z. B. die Uferlandschaft von Trouville mit dem Besten messen darf, das Monet oder Pissarro gemalt haben. Ja, es wäre vielleicht sogar zuzugeben, daß Whistler in so manchem Porträt — wie in dem höchst anspruchslosen der Miss Rosalind Birnie Philip — eine Aufrichtigkeit der Einfühlung erreicht hat, die selbst den klassischen niederländischen Porträtisten nicht allzu oft gelungen ist. All dies möchten wir mit dem Hute in der Hand betonen. Was sich aber zuguterletzt, sobald wir unsere Eindrücke noch einmal zusammenfassend beurteilen, in uns festsetzt, das ist das Bild eines höchst geschmack-

vollen, höchst ambitiösen und höchst vielseitigen Mannes, dem alles geschenkt wurde mit Ausnahme der Substanz.
So ist es nun einmal mit den Dingen der Kunst. Es steht beinahe nichts fest; selbst in den Jahrhunderten, die zurückliegen, verschiebt sich das Panorama unablässig, vom äußersten Vordergrund in den gemäßigten Hintergrund, in die Mittelschichten und wieder nach vorne; denn die Vergangenheit verändert sich, weil die Gegenwart von Generation zu Generation unablässig andere Werte aufstellt. Wie oft doch hat sich die Schätzung Raphaels variiert und verschoben, oder die des Apolls vom Belvedere. Wer in der einen Generation bewundert wird, mag in der nächsten vernachlässigt sein. Und so wurde Whistler, der um die Jahrhundertwende erstaunlich hoch eingeschätzt worden war, gleich nachher über die Schulter angesehen. Die angestrengten Versuche unserer Zeit, ihn zu rehabilitieren, haben zumindest das eine erreicht, daß ihm in der zweiten Reihe ein angesehener Platz zugewiesen ist. Seinen Geschmack, seine Sensibilität für die Harmonie des Sichtbaren und seine superbe Technik wird ihm niemand absprechen. Dies alles aber macht noch nicht Größe aus. Die Substanz war allzu schmalbrüstig, und so konnte es geschehen, daß er sich den verschiedenartigsten Einflüssen ohne Widerstand hingab.
Vor allem sind es die Courbet, Fantin, Monet, Degas und Daubigny, die ihn unter ihre Fittiche nahmen, so sehr, daß Degas von einem kleinen Bildchen von Fantin (Scène de toilette) sagen konnte: „Whistler und ich hätten es ebensogut signieren können." Im Herbst 1865 lebten sie alle, als geschlossene Kolonie, in Trouville und malten dieselben Seestücke, der eine wie der andere. Auch hatte sich Whistler mit Baudelaire befreundet, der sich nicht genug daran tun konnte, ihn zu französisieren. Sobald aber Whistler nach England übersiedelt war, unterlag er dem Einfluß der Prä-Raffaeliten, und gleich nachher sind es die Japaner, die ihm den Weg zeigen. Einige seiner prominenten Werke — wie „Nocturnes", das Porträt seiner Mutter, das Porträt von Carlyle — folgen den ästhetischen Prinzipien, die ihn die Holzschnitte aus dem Fernen Osten gelehrt haben. Diese Besessenheit führte so weit, daß er jedem seiner Modelle einen japanischen Kimono umzuhängen beliebte, besonders die Damen mußten daran glauben, eine Geisha zu sein, und wenn uns diese Vielseitigkeit häufig irritiert — denn zu allem Überfluß zeigte er sich für die Fresken von Pompeji interessiert — so finden wir anderenteils, wenn auch selten, eine restlose Befriedigung an jenen Bildern, die ausschließlich von seinem Temperament und seinen Neigungen diktiert worden sind. In glücklichen Stunden war er imstande, tief unter die Oberfläche zu dringen und im Wesen des Darzustellenden sein eigenes Wesen zu finden. In solchen Bildern schadet auch der Einfluß von außen nicht: trotz des Japanismus ist der „Carlyle" eines der bedeutendsten Porträts seiner Zeit.
Dies gilt ebenso von allen Ausblicken auf die Themse, an deren Ufern Whistler eine lange Zeit seines Lebens verbracht hat. Und dies gilt von den meisten seiner Handzeichnungen: die winzige Skizze, die er von seiner Schwiegermutter gekritzelt hat — mit der meisterlichen Intensität der Striche, die das Gesicht, die Umgebung der Augen, die Hintergründigkeit des nur angedeuteten Milieus erfassen — aber auch alle die schnellen Skizzen von Gäßchen und Winkeln in Venedig oder in London bezeugen ein Talent, dem es manchesmal gelingt, sich in der Nähe des Genies aufzuhalten.

Otto Zoff

BERLINER KUNSTBRIEF

Die neue **Akademie der Künste** in Berlin läßt sich puritanisch und zugleich komfortabel an. Der weitläufige, etwas eklektische Bau ist im vielbesprochenen Hansaviertel unglücklich neben Wohnhochhäusern errichtet. Im ersten Stockwerk liegen Ausstellungsräume, auf die allerhand funktionalistische Finessen verwendet worden sind. Man wartete dort mit einer Kunstschau auf, die zum ersten Male seit der Neugründung des Instituts im Jahre 1954 die Mitglieder unter einem Dach vereinte. Von den fünf Abteilungen war die der bildenden Künstler, 32 lebende und 6 verstorbene Mitglieder einbeziehend, am stärksten. Man fand **Camaro, Gilles, Heiliger, Marcks, Nay, Scheibe, Uhlmann, Theodor Werner** und **Fritz Winter**, dann jedoch minder weittragende Künstler und lokale Figuren. Die exklusiv gehaltene Gruppe erlangte wahre Internationalität erst durch **Arp, Max Ernst, Hans Hartung** und **Kokoschka.** Wer immer sonst Kontinuität ausweisen kann und erfolgreich sein mag, aber im Geruch experimenteller Verhaltensweise steht, wird zunächst ausgeklammert. Mit der Zuwahl von weiteren Mitgliedern dürfte vorläufig kaum zu rechnen sein; dem Vernehmen nach haben die Akademiker über zahlreiche Künstlerkollegen diskutiert, ohne sich irgendwie zu einigen. Die Spannweite in der Malerei reichte von **Ahlers-Hestermann** und **Graf Luckner,** beide traditionalistische Berliner, **Purrmann** und **Crodel** bis zu **Theodor Werners** höchst sonderbar gestriegelten Bildern, die Montagen aus Stoffresten ähneln. **Kokoschka** mit dem berühmten Porträt von Adolf Loos und einem Doppelbildnis im Garten, wirbelnder Freilichtmalerei in unverkennbarer Handschrift, und **Nays** großes Bild aus dem vorigen Jahre, obschon nicht ganz aufgehend, beeindruckten am meisten. Die bildhauerische Skala der Akademiker erstreckte sich von **Scheibes „Ruhender"**, geläutertem Spätklassizismus in weißem Marmor, bis zu den Rieselstrukturen des problematischen „Thronoi" von **Karl Hartung,** während Heiligers explosiv-starrer „Traum", schwebend überm Bassin des Dachgartens montiert, **Uhlmanns** stählerne Kantilene, **Arps** wunderschöne „Pagodenfrucht", **Toni Stadlers „Eos"** und vor allem der „Dreiklang" von **Belling** von sicherem plastischem Zugriff sind. Eine Schau, die dem Extrakt aus der älteren Generation des Deutschen Künstlerbundes auffällig entsprach.
An regelmäßiger Ausstellungsfolge wenig interessiert sind seit längerem die Galerien Springer und Schüler am Kurfürstendamm. Man möchte dort Aufwände vermeiden, scheint es, die man letzten Endes nur einem indifferenten Schau- und Laufpublikum zugutekommen sieht. **Springer** brachte zur vierten und letzten Ausstellung im vorigen Jahr (Maler der Galerie St. Stephan, Wien. Plastik 1924—1960. F. K. Gotsch) neue und alte Arbeiten von **Heinz Trökes** zusammen, mit dem er seit den ersten Nachkriegsjahren arbeitet. Trökes' stets kräftige Produktion geht weiter, ohne an Umfang und Eigenart im mindesten einzubüßen. Aber den gebürtigen Hamborner nutzt der Gang der Kunstumstände etwas ab. In gedichthaften Bildungen, nach besonderem Geschmack farbenfrohen Sommerzeichen, Düften von Dingen, Marionettenartigem, Stimmungsgleichnissen und Bizarrerien, die den Betrachter mit unbestimmt Optimistischem nähren möchten, schönt Trökes die Sensationen der bekannten Welt euphemistisch auf. An der Bezeichnung seiner optischen Eindrücke liegt Trökes zuerst. Daraus erklären sich die oft anzutreffenden bündeligen, als immateriell zu verstehenden Komplexe im Zentrum, die für ihn das Bild ausmachen dürften. Sie schweben in geschummerten Umpartien, und an den Flächenrändern findet das ganze ein unvermitteltes Ende. Eine verschwenderische Weißverwendung, die oft kalkige Farbmaterie verschuldend, fiel jederzeit auf, und die Vorliebe für Zeichen, die als zweite Schicht über umfangreichen Figurationen liegen und somit der Gestaltfläche fremd bleiben. Neuerdings zeigt Trökes gegenstandsandeutende zeichnerische Situationen, die zu einer Überladung des Bildes beitragen. Meist hängen Bilder von **Bachmann** aus verschiedenen Entstehungszeiten bei Springer. Bachmann verfährt fast immer auf der Mitte zwischen Farbform und absoluter Farbenstruktur, ohne beides partiell zu vermeiden. Vom traditionalistischen Flächenbegriff, wie er auch für die Spielarten der art informel noch gilt, hat er sich gänzlich abgekehrt. Er scheint sein Bild als Volumen zu meinen, das durch gekrümmten oder vielfach gewinkelten Gesamtraum entsteht, der mit den Tafelrändern nicht länger übereinstimmt. Plastizität, Räumlichkeit der Einzelsituationen, Konsistenz, Farbausdehnung faßt er in dementsprechend unüblicher Weise auf. Hauptsächlich darin liegt wohl seine Besonderheit. Daneben **Dorazio,** gelegentlich **Vedova, Birolli, Corpora, Gotsch, Oelze, Schmiedel,** seit neuestem auch **Joan Mitchell,** Plastiken von **Laurens, Jendritzko, Dodeigne, Armitage** und **Butler.**
In der **Galerie Schüler** hat man es statt bei höchstens vier Ausstellungen im Jahr, auf die man sich 1960 erstmals zu beschränken gedachte, bei eigentlich nur drei bewenden lassen (**Fritz Winters** kleine Ölbilder auf Karton, die auch Stangl in München präsentierte, **Gerhard Hoehme** und **Mario Bionda**). Die vierte, mit schon wiederholt vorgeführten Arbeiten von Bionda, Schultze und Thieler, war rechtens den Ausbreitungen des Sammelsuriums zuzurechnen, das Schüler durch sein originelles Kunst-Abonnement vermittelt (drei Arbeiten kann der Abonnent entleihen und austauschen, eine davon wird durch Anrechnung der monatlichen Raten innerhalb eines Jahres erworben). **Mario Bionda,** ein 47jähriger Italiener, hat sein deutsches Debüt im April 1960 bei Schüler gehabt. Mit gleichsam irdener Malmaterie und ebensolcher Farbskala, durch Grau bestimmt, in Weißwerten und blauen Farbspuren gipfelnd, komponiert er auf Zentren hin. Weil in seinen Bildern höchst wache Planung herrscht, Vertikale und Horizontale nach menschlichem Maß, wird Natur allenfalls korrigiert, korrektiv neu begonnen — soweit sie überhaupt im Spiel ist. Auch die graphischen Momente, und wenn sie gleich dem plötzlichen Einfall zu entstammen vorgeben, stammen aus dem Gleichmut und der Gelassenheit, mit der dieser Maler makellose Gefüge zu erzielen sucht und manchmal erzielt. **Schultze** führt in frottierten Gouachen allerhand Wolkenformationen und romantisch-landschaftliche Situationen von illusionistischer (oft herbstlicher) Farbigkeit herbei, die er meditierend mit Wabenmustern bestrickt. Den ausgeprägtesten Avantgardismus in Berlin betreibt mit furioser Pinselführung noch immer **Fred Thieler.** Er trachtet streng nach Erscheinungen mechanisch bewirkter Schnelligkeit. Von Gestaltung kann dabei schwerlich die Rede sein (höchstens von notgedrungen oberflächlichem Ausbalancieren der Mengen), ebensowenig aber von illustrativem Ergebnis oder von Aussage. Thieler übersieht sicherlich, daß ein immerfort wiederholter Duktus nicht zum Stil werden kann.
Ganz der Heimatkunst scheint die **Galerie Rosen** sich verschrieben zu haben. Seit Jahr und Tag erscheinen dort abbildende Sujets von wenig bemerkenswerten Künstlern; in der Mehrzahl einheimischen, gelegentlich auch auswärtigen. Aufsehen hat aber ihre Kollektion des Bildhauers **Joachim Dunkel** erregt. Einer aufgearbeiteten Konvention zugehörig mutete dem ersten Augenschein der Gestaltenzug an. Tatsächlich wendet Dunkel ein Formenvokabular, bei dem das Organische im Auge behalten ist, mit genauester Beherrschung halbwegs ins Artifizielle. Gestaltung parallel zum Formverband des menschlichen Körpers heißt dabei, an anderem Metier verdeutlicht, das gleiche wie Benutzung von Kontrapunkt oder Zwölftonsystem durch den Musiker. Absolut eigentümlich sind seinen Skulpturen zwei miteinander wirksame Möglichkeiten: daß die logisch korrigierten Formvokabeln ebensosehr Lebenskräfte bergen wie gefährlich gestraffte Passagen von ein wenig blecherner Außenhaut sein können. Schon das „Springende Pferd" (1959/60) deutete den Höhepunkt an, der mit der unlängst vollendeten Großplastik eines stehenden, armlosen Mannes erreicht wurde. In ihm sind anaturalistische Formen, mit feinen Übergängen von einer in die andere, durch äußerste Anstrengung völlig gebunden. Er vor allem bezeugte späten Formverstand und seine Meisterschaft.
Die **Galerie Bremer,** florierende Bar und Kunsthandlung in einem, hatte anläßlich ihrer Jonquières-Ausstellung im Herbst 1959 ein prekäres Rencontre mit der Kritik. Seither war dort nichts wieder zu sehen.
Die bedeutsamste unter den Einzelausstellungen fand zweifelsohne in der **galerie diogenes** statt. In dem mittelgroßen Atelier, das ein schätzenswerter, aufgeschlossener Enthusiast zum Ausstellen benutzt, wurde ein offenbar abrupt erworbener Stil gezeigt, der mit sämtlichen Aktualitäten korrespondiert und sich zugleich gegen sie abgrenzt. Von dem recht jungen Maler hatte man bis zu jenem Moment nur an der hiesigen Hochschule für bildende Künste und wohl innerhalb eines Freundes-

kreises gewußt. Denn um einen Malschüler handelt es sich, der seit drei Jahren und noch für lange Zeit in der Klasse von Hann Trier arbeitet. Vorher hat er zwei Jahre lang die Art-School in Hongkong besucht. Dorthin sind seine Eltern aus China geflüchtet, wo **Yu-Kun Yang** 1934 in Hupeh geboren worden ist. Auf den allerersten und nur flüchtigen Blick konnten seine Bilder noch wie Kulturen kreis- oder ovalnaher, unsymmetrischer Farbformen von mattem Grau, lyrisch anmutendem blauem Rosa oder grünem Gelb erscheinen. Weil sie für schlechthin nichts assoziativ sind (allenfalls beim Bild mit grünem Gelb wäre mit vieler Mühe ein Wolkenstand vorstellbar), liegt es nahe, sie dem Monochromismus zuzugesellen. Wirklich erweisen sie sich als unbedingt vielfarbig, weil Yu-Kun Yang durchaus Farbwert und Tonwert auseinanderzuhalten vermag, und von malerischer Aktion in diesem Sinne erfüllt. Allerdings dominiert jeweils eine Farbe, die weder krank noch kraftlos ist. Sie soll offensichtlich ihrem vollen Umfange nach zur Geltung gebracht und ausgeschöpft werden. Mit transparentem Auftragsstoff, ungemein zärtlich, geradezu liebkosend, ist ein Film über den andersfarbigen gelegt. Die außerordentliche Intimität des Malaktes wirkt noch auf den Beschauer. In der meditierenden Ausbreitung einfachster Formmittel ist noch am ehesten die fernöstliche Herkunft des Malers zu spüren. Vergleichsweise gering lassen die Mängel sich an, die man festzustellen hatte. Sie bestehen in Aktionszeichen, die allzu selbständige Richtungweiser werden, wenn sie der Gestaltfläche vorlagern. Obendrein erzählen sie; ohne Worte zwar, doch zum Wort drängend. Ferner in sozusagen manuellen Naturalismen, unbedachten Arbeitsspuren an Stellen, wo der Pinsel lediglich abgehoben oder deckend geführt wurde. Die kleinen Nachteile wiegen allerdings wenig gegenüber dem großen Vorteil.

Überhaupt sehr rege sind die Liebhabergalerien. Insgesamt vier (wenn man den „Bildermarkt Hallesches Tor" mitrechnet, wo bis einschließlich September an jedem ersten Sonnabend im Monat viele Laien ihr Kunststreben zeigten) wurden im Verlaufe von kaum mehr als einem Jahr gegründet. Nachhaltig vom Cabaret Voltaire fasziniert ist gewiß die Hinterhof-Galerie **zinke** in der entlegenen Oranienstraße. Man wechselt dort zwischen Ulk, Erzählmalerei und sozialkritischen Tendenzen hin und her. Noch kein rechtes Gesicht hat bisher die **galerie am abend**. Sie wird von einer anderweit beruflich gebundenen Dame besorgt und ist an vier Tagen jeder Woche, und dann wieder nur zwei Abendstunden lang geöffnet. Nach ungeschicktem Anfang mit Leuten, die man als Laien bezeichnen möchte, obschon einer davon Dozent an der Meisterschule für das Kunsthandwerk ist, glückte ihr aber bereits beim zweiten Versuch eine im Stadtrahmen beachtliche Schau. **Kat Kampmann**, eine aus alter Berliner Künstlerfamilie kommende Malerin, läßt die Farbmasse wuchern und erlangt darüber lyristische, keineswegs geschmacklose Sinnbilder von Vorfällen in der Natur. Diese Galerieneulinge absolvieren alle exakt ihre Eröffnungen.

Heiterer, rechtschaffen unproblematischer Umgang mit der Kunst schien die sieben Maler aus Finnland zu verbinden, die im **Rathaus Kreuzberg** auf zwei Stockwerke verteilt waren. Sie haben sich 1956 zur Gruppe Prisma vereinigt, wobei Qualität und Sympathie ausschlaggebend gewesen sein mögen, und solchermaßen gewiß eine Rolle im Kunstleben des hohen Nordostens unterstrichen. Bevor ihre sorgsam ausgewählte Schau hierher kam, war sie im Barockschloß zu Fulda gezeigt worden. Um bloße Abbildnerei kümmern diese Finnen sich gottlob nicht. Die am ehesten „gegenständlichen" Bilder stammen von dem verstorbenen **Ragnar Ekelund**. Sie verzeichnen saubere Landschaften und Interieurs in verhaltenen Stimmungen mit feuchter, kühler Luft. Die menschenleeren Räume mit den vereinfachten Requisiten sollen zweifellos den Effekt des magischen Realismus erzielen. Obgleich diese mittelgroßen Bilder nicht die schneidende Intensität von Bombois erreichen oder Schrimpfs und Kanoldts klinische Exaktheit, waren sie die erfreulichsten in dem Arrangement. Zu beinahe schwebenden Farbgespinsten, nachpointillistisch ohne Prätentionen in der Theorie, werden bei **Torger Enckell** und **Sigrid Schauman** mancherlei Akte, Landschaften, Porträts und Stilleben. Beide wissen vom Eigenwert der Farbe nicht viel und bewegen sich unsicher durch die Tafeln. An halbabstrakten Versuchen mit Gleichnisabsicht probieren Yngve Bäck, Gösta Diehl und Unto Pusa sich. **Bäck** unterliegt einem folkloristisch gebrochenen Expressionismus mit Simultansituationen, während **Biehl**, mit sinnlos bunt, mit schwungvollen Kurven stilisiert, und **Pusa** dem Frühkubismus Légers ebenso wie dessen rustikalen Bildungen nachstrebt. Auch in **Sam Vannis** farbenfrohem Geometrismus durchaus nicht strenger Observanz, der sich mancher für technisches Zubehör assoziativen Zeichen bedient, wird eine Richtung aus dem derzeit gängigen Gestaltungsrepertoire anverwandelt.

Das italienische Generalkonsulat hatte Franco Gentilini und Giuseppe Migneco ins **Institut Français** gebracht. **Gentilini** mit scheingefährlichen Düsterkeiten, die er weniger zu malen als vielmehr zu verfertigen scheint mittels Pasten, angebackenem, kleinkristalligem und schwingungslosem Auftragsstoff, **Migneco** mit der schalen Palettenbrunst eines kranken Sommers, ausdrucksshaft und gewalttätig, doch keineswegs gewaltig. Über dem Werkzeugstilleben, der Kathedrale und sonstiger kleiner Prosa von Gentilini, der stets beim Graphischen stehenbleibt durch spielerisch verzitterte Zeichnung, lagert säkulare, eigentlich literarische Melancholie, während der dem sozialistischen Realismus nahestehende Migneco seine Arbeitsleute verstümmelt statt künstlerisch formuliert und eher wehleidig als kraß wirkt.

Erfreulich zu sehen in der **Kolonnaden-Galerie** beim **Hilton-Hotel** war einzig **Helmut Dittmann**, den man dort nach Jahresablauf zum zweiten Male präsentierte. Der ehemalige Schüler von Hans Uhlmann unternimmt es, eine in Aufsicht erfaßte Vorstadtgegend mit keineswegs attraktiven Baracken und Häusern zur Bildgestalt zu erheben. Dabei verblüffte es, wie der Horta-de-Ebro- und L'Estaque-Kubismus der Picasso und Braque, in einer berlinischen Spielart auf rechte Eindrücke der unmittelbaren Nachkriegszeit angewendet, doch lebensträchtiger, wirklichkeitserfassender ist als jedwede direkte und bemühte Abbildnerei. Martin G. Buttig

KUNSTBRIEF AUS NORDDEUTSCHLAND

Eines der interessantesten bildkünstlerischen Ereignisse während des Herbstes und Frühwinters im norddeutschen Raum war die Ausstellung der neuen Linolschnitte von **Pablo Picasso**, die in der **Hamburger Kunsthalle** wenige Monate nach ihrer Vollendung erstmals in Deutschland gezeigt wurden. Picasso schuf diesen 45 Blätter umfassenden graphischen Zyklus zwischen Herbst 1959 und Frühjahr 1960 in der für ihn neuen Technik des Linolschnitts, der er — zusammen mit dem aus Vallauris stammenden jungen Drucker Arnéra — bis dahin unbekannte künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten abgewann. Auch in seinen Linolschnitten erweist sich Picasso, der bald Achtzigjährige, nicht nur von neuem als ein faszinierender Formerfinder, sondern zugleich auch wieder als ein Poet in Bildern, der Themen der Fülle und des Glücks, des Kampfes und des Eros in prägnante, von mediterranem Licht durchflutete Zeichen zu bannen vermag. Neben seinen alten Leitmotiven Zirkus und Stierkampf ist es vor allem eine antiwinckelmannsche Neuerfassung der Antike als Vitalität, die Picasso unablässig beschäftigt. Verschiedene Versionen seines „Bacchanals", das meistens tanzende Faune und Nymphen, Kentauren und Ziegen in einer abstrakt-arkadischen Landschaft zeigt, bilden dafür überzeugende Beispiele. Nicht zuletzt auch so rätselhafte Blätter wie ein Stilleben mit winzigen Stieren, die wie Bienen an einer Pflanze emporklettern. In ihnen scheint Ovid im Gewand unseres Jahrhunderts wiederzukehren.

Im Dezember eröffnete der **Kunstverein** in Hamburg eine erste umfassende Ausstellung des 1911 in La Spezia geborenen, seit 1948 in Paris lebenden und seit zwei Jahren in Hamburg an der Kunsthochschule als Gastdozent lehrenden italienischen Metallbildhauers **Berto Lardera**. Sie umfaßt 35 Plastiken, außerdem Gouachen, Collagen und Lithographien, und vermittelt einen weitgespannten Überblick über Larderas konsequentes Schaffen seit 1942, als der Künstler damit begann, „zweidimensionale" Skulpturen in Metall zu verfertigen. Lardera geht es vor allem darum, Volumen und Raum durch senkrechte und waagerechte Eisenflächen zu gestalten. Seine Skulpturen sind meistens aus dunklem gefirnißtem Walzeisen und blankem rostfreiem Stahl eigenhändig mit dem Schneidbrenner geschnitten und in zwei Ebenen vertikal und horizontal phantasievoll ineinandergeschweißt. Neuerdings treten auch noch in Bronze gegossene Elemente hinzu, die vom Künstler in die Eisenkomposition einbezogen werden. Larderas Formvokabular ist sparsam, seine Gestaltungsweise nahezu asketisch. Unbestimmtheit und Magie sind ihm fremd, in der Klarheit und Logik seiner Kompositionen wirkt lateinisches Erbe fort. Stets beherrschen Maß und Ordnung die raumgreifende Gestalt seiner Metallplastiken, ein Maß von nobler Schönheit und eine Ordnung von klarer Poesie. — Die Ausstellung wandert während des ersten halben Jahres 1961 von Hamburg aus noch nach Mannheim (Städtische Kunsthalle), Krefeld (Museum Haus Lange) und Basel (Kunsthalle). — Am Tage vor der Eröffnung der großen Lardera-Ausstellung wurde in Hamburg-Lurup inmitten der vom Architekten Prof. Bernhard Hermkes erbauten neuen Saga-Wohnsiedlung eine 3,20 m hohe und fast ebenso breite Eisenplastik des Künstlers mit dem Titel „Zwischen zwei Welten Nr. 3" enthüllt. Sie ist bereits das dritte Werk, das Lardera für Hamburg in öffentlichem Auftrag schuf. Vor einem Jahr hatte er schon eine Wandplastik für die Gewerbeschule in der Oberaltenallee und eine Freiplastik im „Irrgarten" vor dem Städtischen Krankenhaus in Harburg vollendet (vgl. DAS KUNSTWERK 7/XIII Januar 1960).

In Hamburg sind außerdem im Zeitraum von September bis Dezember 1960 noch folgende Ausstellungen als bemerkenswert hervorzuheben: **Kurt Kranz** im **Museum für Kunst und Gewerbe** — eine Übersicht über das vielfältige Schaffen des Fünfzigjährigen, das Malerei, Graphik, Gobelins und Tapeten sowie gebrauchsgraphische Arbeiten von der Briefmarke bis zum Plakat umfaßt und in der Nachfolge des Dessauer Bauhauses, wo Kranz bei Albers, Peterhans, Klee und Kandinsky studierte, keinen prinzipiellen Unterschied zwischen freier und angewandter Kunst kennt. — **Georg Gresko** in der **Galerie Brockstedt** — neue, meistens kleinformatige Guaschen, Zeichnungen und Radierungen des Vierzigjährigen, die sich auf einer Grenzlinie zwischen surrealer und abstrakter Ausdrucksweise bewegen und ebenso durch ihre Tendenz zum Abgründigen, Zwielichtigen und Walpurgischen wie durch ihre neuerdings ausgesprochen malerische Zeichnung und Koloristik reizvoll wirken. — **Siegfried Klapper** (geb. 1918), der anschließend in der gleichen Galerie vorwiegend kleine Formate zeigte: mit äußerster Akribie gezeichnete und gemalte, zuweilen fast öldruckhaft anmutende Bilder, deren teils betont sachlich, teils surrealistisch behandelten Themen die stille immanente Magie von Ding und Tier eigentümlich zum Ausdruck bringen. — Im BP-Clubheim, das sich um die Förderung junger Künstler bemüht, trat der 1927 geborene **Alfred Klosowski** als ein Kolorist von hohen Graden hervor, ein Hamburger Maler, der mediterrane Landschaftseindrücke in blühende Farbakkorde umsetzt, in denen ebenso gewagte wie fesselnde Zusammenstellungen von Zinnober, Karmin, Purpur und anderen Rot-Tönen dominieren. — Im **Istituto Italiano** erwies sich **Gisela Röhn** von neuem als eine figurative Malerin mit viel skurriler Phantasie, die mit seltsam versponnener Palette aus verwaschenen und verschossenen Farbtönen intensive, zuweilen panoptikale Gruppen von Tänzern, Akrobaten, Liliputanern und Wachsfiguren von teils verspieltem, teils makabrem Zauber wachtraumartig zusammenordnet, in denen eine recht unabhängige und sehr persönliche Sicht veranschaulicht wird. — Aus Anlaß seines zehnjährigen Jubiläums brachte der **Hamburger Künstlerclub „die insel"** in seinen oberen Räumen von November bis Januar eine „Retrospektive", in der die seit 1958 dort ausgestellten Maler mit neuen Bildern vertreten waren, u. a. **Bernard Schultze, Gerhard Hoehme, K. F. Dahmen, K. O. Götz, Gerhard Ausborn, Manfred Großmann, Armin Sandig, Hans Thiemann, Bruno Goller, Ursula Bluhm, Horst Skodlerrak und Peter Boll.**

Eine künstlerisch und kunsthistorisch höchst bedeutsame Ausstellung veranstaltete das **Schleswig-Holsteinische Landesmuseum** in Schleswig: **Plastik und Kunsthandwerk**



Theater Gelsenkirchen
Front der Kassenhalle mit Relief von Robert Adams

Theater Gelsenkirchen
Foyer mit Wänden von Yves Klein



Theater Gelsenkirchen Kleines Haus
Relief von Norbert Kricke
Fotos: G. Stühler



Theater Gelsenkirchen Zuschauerhaustrommel

Foto: G. Stähler

Vasco Ben
Öl, 1957



Vasco Bendini
Öl, 1957



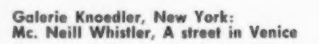
Sergio Vacchi
Figura molto attenta, 1958

Sergio Romiti
Nello spazio, 1959

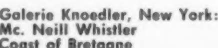


Galerie Knoedler, New York:
Mc. Neill Whistler
Portrait of the Artist's mother in law

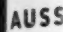




Galerie Knoedler, New York:
Mc. Neill Whistler, A street in Venice



Galerie Knoedler, New York:
Mc. Neill Whistler
Coast of Bretagne



Galerie Knoedler, New York:
Mc. Neill Whistler
The Black Hat, Portrait of Miss Rosalind Birnie Philip



Galerie Rosen, Berlin:
Joachim Dunkel, 1960

Galerie Diogenes, Berlin:
Yu-Kun Yang, 1960



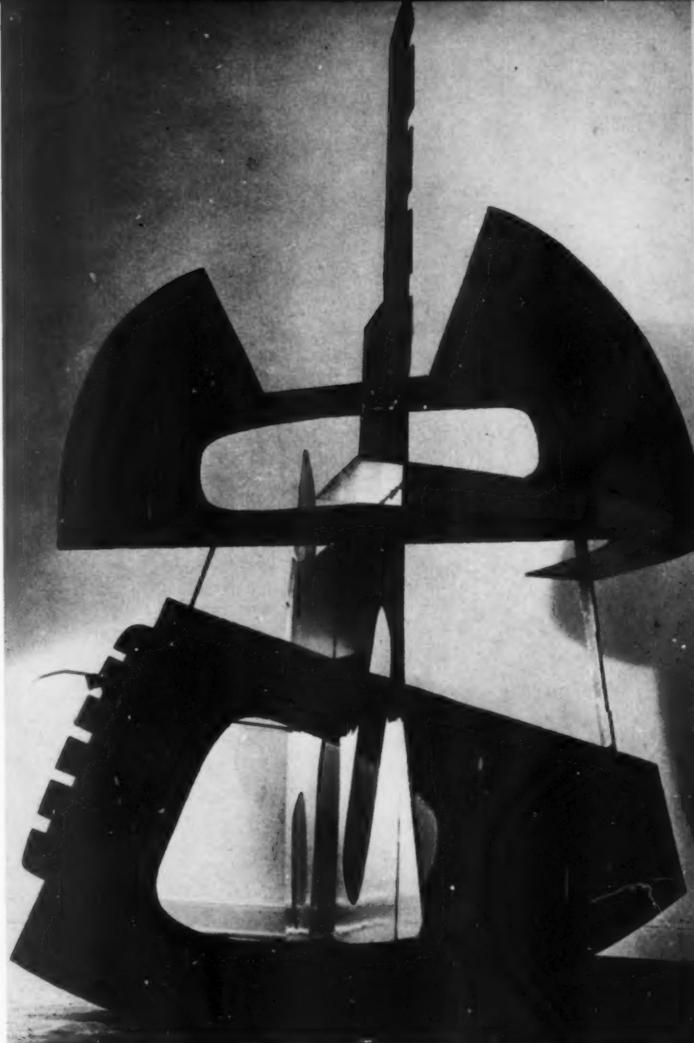
Schloß Charlottenburg, Berlin:
Peter Schmiedel

Galerie Sc
Mario Bio

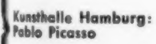
Kunsthall
Pablo Pic



Galerie Schüler, Berlin:
Mario Bionda, 1959



Kunstverein Hamburg:
Berto Lardera



Kunsthalle Hamburg:
Pablo Picasso





Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg:
Emil Nolde



Galerie Brockstedt, Hamburg:
Siegfried Klapper



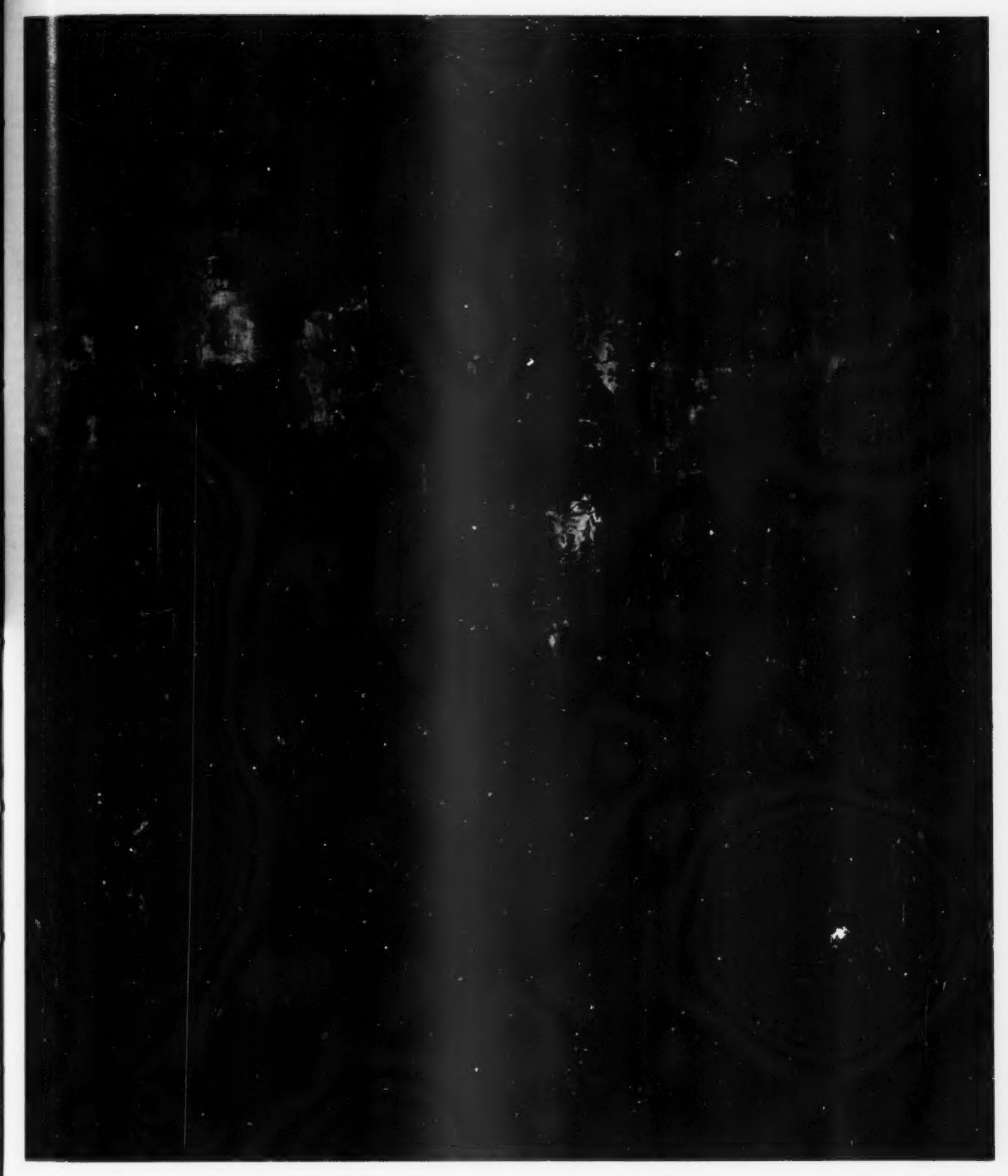
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig:
Erick Heckel



Galerie Brusberg, Hannover:
Kenneth Armitage

Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Jean Dubuffet

Bruno P
treibt di



Bruno Pulga
Öl, 1959

Bruno Pulga (geb. 1922) gehört zu den vier in diesem Heft vorgestellten Bologneser Malern, die, mit Ausnahme von Romiti, alle dem „Informel" verpflichtet sind. Pulga treibt die Formauflösung am weitesten, doch gliedert er seine teils stark bunten, teils erdigen Farbschollen zu vertikalen Strukturen.

von Male
Katalog fe
der schon
Gebrauchs
aber nicht
ihrem per
Mehrzahl
vorhanden
schen ver
Dennoch g
der „Brück
ten Eindru
über die
standen d
heitliche u
sten in de
druck, in
des Geäst
der Stück
Brutalität
Heckels Fi
stöcke, ill
schnittene
Nolde aus
gewebte S
Vorhänge,
bein, Mos
Vielfalt d
ihn heute
essante St
zuweilen
Hamburg,
wurde. W
geben, de
produkte"
Der **Kuns**
Ausstellun
Kriege in
und Radi
seinen An
überzeuge
einer derc
in der fro
manns W
auch eine
Maler sie
nur in Ha
Einen äuß
1943 bis 1
essanten
jährige D
Anfang a
Karikatur
nierten ih
mit dem
„Kunst" i
Herren in
Bildern v
eine höch
Die **Gale**
dem auf
an die K
in denen
Außerdem
Agentur i
Königstra
plastik".
zu **Kemer**
nehmung
am Nied
Prägedruc
tiven fan

WESTFÄL

In der **Ku**
„Synagog
deutscher
theken u
geschicht
Eines der
aus dem

von **Malern des deutschen Expressionismus.** Wie Martin Urban, ihr Initiator, im Katalog feststellt, ging die Ausstellung auf einen Plan von Max Sauerlandt zurück, der schon 1926 im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe Plastik, Schmuck und Gebrauchsgegenstände der „Brücke"-Maler zeigen wollte. Er konnte seine Absicht aber nicht verwirklichen, weil die Maler damals wohl Bedenken hatten, Dinge, die ihrem persönlichsten Lebensbereich angehören, der Öffentlichkeit und einer in der Mehrzahl feindlich gesinnten Kritik preiszugeben. Ein großer Teil der überhaupt vorhandenen Objekte kunsthandwerklichen Schaffens der Expressionisten ist inzwischen verlorengegangen oder der „Säuberung" von 1937 zum Opfer gefallen. Dennoch gelang es den Veranstaltern, fast vierhundert Arbeiten von zwölf Meistern der „Brücke" und des „Blauen Reiters" zusammenzubringen, die einen weitgespannten Eindruck von der Bewegung des deutschen Expressionismus vermitteln, die weit über die reine Malerei und Graphik hinausgriff. Im Mittelpunkt der Ausstellung standen die Werke der „Brücke"-Künstler. Das Herbe, Harte, Kantige, Anti-Schönheitliche und „Barbarische" ihrer vehementen Ausdruckskunst kam am faszinierendsten in den frühen Holzfiguren von **Heckel, Kirchner** und **Schmidt-Rottluff** zum Ausdruck, in denen manchmal die Formen und Maserungen des Baumstamms, ja sogar des Geästes, in die jeweilige künstlerische Konzeption einbezogen wurden. Einige der Stücke sind in leuchtenden Farben gefaßt, andere kennzeichnet bei aller Brutalität der Form eine seltsam zauberische Grazie. Das gilt in erster Linie für Heckels Figuren, die zum stärksten der ganzen Ausstellung gehörten. Plakate, Holzstöcke, illustrierte Briefe und Postkarten, Bucheinbände und Katalogumschläge, geschnittene Steine, Schmuckstücke, Keramik (darunter hervorragende Stücke von Emil **Nolde** aus dem Jahre 1912 mit ekstatischen Tänzerinnen von exotischem Reiz), grobgewebte Stoffe mit primitiven Ornamenten und Figuren, Wandteppiche, bemalte Vorhänge, Seidenstickereien, Batikarbeiten, Schnitzereien in Holz, Horn und Elfenbein, Mosaike, Glasfenster, Klebebilder und Hinterglasmalereien zeugten von einer Vielfalt des bildnerischen Ausdrucks und von einem künstlerischen Elan, wie man ihn heute nur selten findet. Auch bei den „Blauen Reitern" gab es manches interessante Stück, obwohl hier eine Tendenz zum Dekorativen und Kunstgewerblichen zuweilen stärker hervortrat. Von Schleswig aus ging die Ausstellung noch nach Hamburg, wo sie im Oktober/November im **Museum für Kunst und Gewerbe** gezeigt wurde. Wahrscheinlich wird es kaum jemals wieder eine derartige Möglichkeit geben, den spezifischen Stil des deutschen Expressionismus an Hand seiner „Nebenprodukte", die großenteils gar nicht als „Kunst" gedacht waren, zu studieren.

Der **Kunstverein** in **Hannover** zeigte im Oktober/November die erste umfassende Ausstellung von Werken des achtzigjährigen Malers **Hans Purrmann** nach dem Kriege in Deutschland. An Hand von 168 Gemälden sowie Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen vermittelte sie einen Überblick über Purrmanns Schaffen von seinen Anfängen um 1898 bis heute. Dabei führte sie den hohen malerischen Rang überzeugend vor Augen, den Purrmanns Schaffen besitzt. Selten begegnet man einer derartigen Malkultur, einer so stark empfundenen und gestalteten „peinture", in der französische und deutsche Wesenszüge eine glückliche Einheit bilden. Purrmanns Werk demonstriert, welche Möglichkeiten in der Tradition eines Matisse und auch eines Renoir noch bis in unsere Tage hinein liegen, wenn ein schöpferischer Maler sie aufgreift und fortführt. Leider war die überraschend schöne Ausstellung nur in Hannover zu sehen.

Einen äußersten Gegensatz zu Purrmann bildet **Jean Dubuffet,** dessen Schaffen von 1943 bis 1959 gleichzeitig in der **Kestner-Gesellschaft** in einer ungewöhnlich interessanten Ausstellung erstmals in Deutschland gezeigt wurde. Der bald sechzigjährige Dubuffet zählt zu den wirklich originellen Malern seiner Generation. Von Anfang an entwickelte er einen ausgeprägten Sinn für alles Skurrile und Abstruse, Karikaturistische und auch Makabre. Die Kritzeleien der Primitiven und Irren faszinierten ihn und regten ihn zu eigenen Schöpfungen an, in denen sich das Primitive mit dem Raffinierten auf eigentümliche Weise verbindet und die Grenzen von „Kunst" in bis dahin unbekannte Richtungen erweitert werden. Von den „Vier Herren im Auto" aus dem Jahre 1946 bis zu den schnell berühmt gewordenen Bart-Bildern von 1959 erstreckt sich eine vielschichtige moderne Vagantenmalerei, die eine höchst ästhetische Anti-Ästhetik mit viel Ironie und Schalk vereint.

Die **Galerie Brusberg** widmete dem Hannoverschen Bildhauer **Helmut Rogge,** dem auf Ibiza lebenden Maler **Erwin Bechtold** sowie dem inzwischen von Hannover an die Kunstakademie in Nürnberg berufenen **Gerhard Wendland** Ausstellungen, in denen das jeweils Charakteristische dieser Künstler gut zum Ausdruck kam. Außerdem eröffnete Dieter Brusberg in den Räumen der Knoll International, deren Agentur in Hannover er übernahm, im Oktober noch eine zweite Galerie in der Königstraße, und zwar mit einer recht beachtlichen Ausstellung „Moderne Metallplastik". Sie umfaßte qualitätvolle Arbeiten von **Reg Butler** und **Lynn Chadwick** bis zu **Kemeny** und **Cimiotti.** Ihr folgte von November bis Januar als zweite Unternehmung in den Knoll-Räumen eine fesselnde Ausstellung von Gravuren des 1932 am Niederrhein geborenen **Rudolf Schoofs,** der in seinen plastisch profilierten Prägedrucken eine glückliche Synthese zwischen dem Zufälligen und dem Konstruktiven fand und sicher zu den echten Begabungen seiner Generation gehört.

Hanns Theodor Flemming

WESTFÄLISCHE AUSSTELLUNGEN

In der **Kunsthalle Recklinghausen** wurde nach langer Vorbereitung die Ausstellung „Synagoga" durch Bundespräsident Lübke eröffnet. Mit Unterstützung offizieller deutscher Stellen und des Staates Israel sowie zahlreicher Institute, Museen, Bibliotheken und Privatsammler in aller Welt wurden Zeugnisse der jüdischen Kulturgeschichte von der Zeit der frühen Patriarchen bis zur Gegenwart zusammengetragen. Eines der erstaunlichsten Ausstellungsobjekte ist eine alte, originale Holzsynagoge aus dem süddeutschen Raum, die vergessen auf dem Boden des Bamberger Museums den Sturm der braunen Zeit überdauert hatte. Ausgestattet mit den notwendigen Kultgeräten, gibt sie auf das anschaulichste die Atmosphäre eines jüdischen Gotteshauses wieder. Auch bei den anderen Stücken der Ausstellung handelt es sich im wesentlichen um kultische Geräte wie Chanukka-Leuchter, Besomimbecher, Thoraschilde und -zeiger, Kidduschbecher u. ä. So liegt denn die allgemeine Bedeutung dieser Ausstellung zunächst abseits des Künstlerischen; ihre Aufgabe ist, wie der Bundespräsident in seiner Eröffnungsansprache richtig betonte, vornehmlich politisch zu sehen. Sie soll uns Kenntnis geben vom Wesen und von den Grundlagen der jüdischen Kultur und auf diesem Wege zur Toleranz erziehen. Dieser Aufgabe dienen nicht zuletzt die ausführlichen Hinweise, Erläuterungen und der ausgezeichnet bearbeitete Katalog. Sie wird ebenfalls unterstützt durch die klare historische Gliederung der Ausstellung in drei Abteilungen: die archäologische, Handschriften, Druckschriften und Grabmale vereinigende Abteilung und jene, die Kultgeräte für Synagoge und Haus zeigt. Gerade letztere ist es, die uns über die religiöse Funktion der einzelnen Geräte hinaus ihre künstlerische Substanz erschließt. So sind beispielsweise die siebenarmigen Chanukka-Leuchter Kunstgegenstände höchster Qualität. Dabei sollte man annehmen, daß der Mangel eines geschlossenen Entwicklungsraumes die Ausbildung spezifisch jüdischer Stilakzente entweder verhindert oder doch im Laufe der Zeiten verwischt hat. Tatsächlich finden sich überall Einflüsse der jeweiligen Gastkulturen. Die gotischen Stileigentümlichkeiten bei einigen Kidduschbechern z. B. sind ebensowenig zu übersehen wie byzantinische, ägyptische, überhaupt orientalische Merkmale. Bei näherem Zusehen handelt es sich jedoch meistens nur um eine, wenn auch gelegentlich starke Überformung der Eigensubstanz, die untergründig immer herrschend bleibt. Der religiöse Ursprung des Judentums erweist sich als widerstandsfähig genug, eigene künstlerische Vorstellungen über Raum und Zeit hinweg zu bewahren. Das ist erstaunlich, wenn man bedenkt, daß das in der Bibel ausgesprochene Bildverbot die Entwicklung der jüdischen Kunst nicht wenig behindern mußte. Ein Vergleich mit der vom Bild des Menschen geprägten Kunst des Abendlandes verbietet sich damit von selbst. Hier müssen wir auf gewohnte Maßstäbe verzichten. Durch das Bildverbot der Bibel war die künstlerische Betätigung hauptsächlich in zwei Richtungen gedrängt: zur Architektur und zum Kunsthandwerk. So errang die Gestaltung des symbolischen Zeichens schon frühzeitig ihre beherrschende Stellung: diese Gestaltung war nicht umweltgebunden und somit ohne größere Substanzverluste auf andere geographische Räume übertragbar. Besondere Kostbarkeiten brachte die jüdische Buchkunst hervor. Es ist faszinierend, mit welcher Subtilität die Gestaltung einzelner Schrifttypen sowie ganzer Buchseiten nach graphischen Gesetzen des Gegeneinander von Schwarz und Weiß, Ornament und aktiver „Leere" durchgeführt ist. Hier gewinnt die für uns unverständliche Schrift hohen künstlerischen Eigenwert. — Die Sonderstellung und hohe Begabung des jüdischen Volkes anhand seiner Kunsterzeugnisse sichtbar zu machen, ist das Verdienst dieser Ausstellung.

Den hierzulande erst wenig bekannten französischen Maler **Jean Piaubert** stellte das Dortmunder **Museum am Ostwall** vor. Die in Mannheim zuerst gezeigte Schau wurde in DAS KUNSTWERK bereits besprochen.

In **Hagen** fand wieder die Jahresversammlung der **Henry-van-de-Velde-Gesellschaft** statt, die sich diesmal mit Fragen der Theaterarchitektur befaßte. Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand ein Vortrag von Hans Curjel „Von den Theaterkonzeptionen van de Veldes zum Theaterbau von heute". Mit dieser Formulierung ist auch das Thema der gleichzeitig im **Osthaus-Museum** eröffneten Ausstellung bezeichnet, an deren Beginn das für die Entwicklung des Theaterbaus so bedeutsame Werkbundtheater van de Veldes aus dem Jahre 1914 stand. An Hand von Plänen, Fotos und Modellen wurde der Gang der Entwicklung aufgezeigt, wie er von der Guckkastenbühne, die von Seitenbühnen eingerahmt wurde, über die Raum- und Arenabühne zum totalen Theater von Gropius führte. Interessanterweise gingen aber die Anstöße zu dieser räumlichen Umformung des Theaters weniger von den Regisseuren aus, wie man vielleicht vermuten würde, sondern von den Architekten. Ihr Bestreben war es, die Bühne aus ihrer baulichen Isolierung herauszureißen und sie funktional in die Raumkonzeption des Ganzen miteinzubeziehen. Die Zeit großer gesellschaftlicher Repräsentation war mittlerweile vergangen, und so entsprach es nur dem allgemeinen Trend, daß das traditionelle Gefüge der Logen aufgehoben wurde und an seine Stelle das sozusagen demokratische Prinzip der arenenförmig angeordneten Sitze trat. — Ebenso stark wie die innenarchitektonische Wandlung war auch die Umformung der äußeren Gestalt des Theaters. Funktionalismus und Ingenieurkunst waren die Wurzeln einer Entwicklung, die sich entschieden gegen die Fassadenfreudigkeit des 19. Jahrhunderts wandte und zu einer geometrisch betonten und materialgerechten Formung des Baukörpers führte.

Die Auffassung des Jugendstils, daß Linie oder Kurve nicht nur Schmuck, sondern Ausdruck der technischen Funktion des Objekts zu sein hätten, kehrte hier in der strengen, vom Bauhaus beeinflußten Form wieder, eine Entwicklung, die in letzter Konsequenz zur Wohnmaschine Corbusiers führte. Ihre kubische Grundform dominiert, wie die Ausstellung zeigt, auch heute noch. Nur weite Fensterreihen lockern die strenge Geschlossenheit des Baukörpers auf. Das zeigt sich in **Brockmanns** Entwurf für das Düsseldorfer Theater oder beim Gelsenkirchener Theater der Architekten **Rave, Ruhnau** und **van Hausen.** Es ist überraschend, wie wenig die heutige Architektur das kubische Grundprinzip zugunsten einer stärker rhythmisierten Auffassung durchbricht, die eine gegenseitige Durchdringung von Bau und Umraum anstrebt. Als ein solches Beispiel muß etwa der Düsseldorfer Entwurf von **Richard Neutra** angesehen werden. Sein Theater ist charakterisiert durch die rhythmische Staffelung offener und geschlossener Bauteile, die in asymmetrischer Ordnung aneinandergefügt sind. So ist hier durch die weit vorspringende Überdachung des Eingangs einerseits der Park in den Baukomplex miteinbezogen, andererseits aber scheint sich das ganze Haus weit dem Draußen zu öffnen. Zugleich ist mit der gestaffelten Gliederung der gärtnerische und landschaftliche Schmuck der Umgebung archi-

tektonisch aktiviert, wie auch das Haus nach Neutras eigenen Worten als städtebaulicher Kontrapunkt zum benachbarten Phönix-Rheinrohr-Hochhaus gedacht ist. Eine ähnliche Grundidee finden wir in dem Entwurf **Aaltos** für die neue Oper in Essen. Hervorzuheben ist auch der Plan von **Rosskotten** für das im Bau befindliche Theater der Stadt Dortmund. Er setzt die dreifüßige Schalenform des Zuschauerraumes kontrapunktisch gegen die kubische Geschlossenheit des Bühnenhauses ab und erreicht auf diesem Wege eine zugleich lockere wie auch feste Spannung der Zusammenschau. Bemerkenswert war auch der Gelsenkirchener Entwurf Werner **Kallmorgens**, der durch den langsam ansteigenden Bühnenturm und den weitgehenden Verzicht auf symmetrischen Aufbau die vorherrschende Geschlossenheit der Konzeption spannungsvoll auflockerte. — Bei den meisten der anderen Bauten hatte sich als Folge der kubischen Grundauffassung eine gewisse Monotonie nicht immer vermeiden lassen. Mit Ausnahme des Kölner Theaters vielleicht, bei dem die unorthodoxe Variation des Kubischen die Masse des Baukörpers schärfer zu akzentuieren vermochte.

Eine kleine Sonderschau des **Osthaus-Museums** galt den frühen Meistern des Plakates, **Toulouse-Lautrec** und seinem Kreis, zu dem neben **Jules Chéret**, dem Vater des modernen Plakats, Künstler wie **Eugene Grasset**, **Victor Mignot** und **van Rijsselberghe** gehörten. Hier gewinnt die „angewandte Kunst" erstmals die Bedeutung freier künstlerischer Gestaltung. In diesen Arbeiten, besonders einem Plakat Rijsselberghes, deutet sich schon die ornamentale Welt des kommenden Jugendstils an, dessen Paten ja nicht nur in England zu suchen sind. Tatsächlich war ja auch der Umgang van de Veldes mit Toulouse und Rijsselberghe, der zu der Brüsseler Künstlergruppe „Les Vingts" gehörte, von einem spürbaren Einfluß auf ihn. Besonders sein Plakat für die Tropon-Werke, das er auf Anregung Eberhards von Bodenhausen geschaffen hat, vermag diese Zusammenhänge deutlich vor Augen zu führen.

Rolf Wedewer

BÜCHER

Arnold Gehlen: **URMENSCH UND SPÄTKULTUR**
Athenäum-Verlag, Bonn

Der bekannte Soziologe bietet hier den Ertrag langjähriger Studien dar, die sich auf die philosophische Anthropologie beziehen. Es ist interessant, daß sich die Menschheit heute, im Zeitalter des Industrialismus, nicht nur auf dem Gebiet der Kunst mit der fernsten Vergangenheit auseinandersetzt. Es handelt sich ja nicht nur darum, daß die Historiker allmählich bis in die Anfänge der Kulturen vordringen, sondern — viel seltsamer — daß eine Affinität zwischen den hochzivilisierten Existenzen unserer Großstädte und der urtümlichen Formungsweise früher, magischer Verhältnisse spürbar geworden ist. Giedion wird demnächst in einer großen Arbeit über die Höhlenmalereien eine Gemeinsamkeit zwischen dem sozusagen polytonalen Raumgefühl jener und der heutigen Menschen aufdecken. Gehlen aber führt den Nachweis, daß aus den archaischen Riten des Tierkultes die wichtigsten Institutionen allmählich entstanden sind. Und zwar die ältesten Familien- und Stammesordnungen, aber auch die Tierhaltung. Gehlens Sicht, die manche noch zu naiven völkerkundlichen Meinungen abwehrt, breitet ein neues Licht aus über den Sinn und die Formen der Magie, sodann des Mythos, jedoch auch über Natur und Natürlichkeit, das Triebhafte und das Geistige im Menschen. In klarer und dabei sorgfältiger Diktion werden hierdurch typische Merkmale des homo und seiner Grundentwicklung institutionell geklärt. Diese Grundmerkmale nennt er Kategorien. Gehlen setzt seine originelle Betrachtung dauernd in eine überraschende Verbindung mit unserer Gegenwart, so daß das ganze Buch etwas Spannendes erhält. Es mündet in drei typische Handlungsarten aus, welchen drei grundlegende Weltansichten entsprechen. Das Werk schließt mit einem Ausblick in die Zukunft, indem es das Weltbild der Naturwissenschaft demjenigen des „sympathetischen" metaphysischen Zusammenhangs und schließlich einem dritten, der „Umkehr der Antriebsrichtung" gegenüberstellt, wobei alle drei Möglichkeiten zu einem indirekten Selbstverständnis des Menschen führen können.

F. R.

GEGENKLÄNGE. Aquarelle und Zeichnungen von Wassily Kandinsky
DuMont-Schauberg Verlag, Köln

Die Abbildungsbände mit Aquarellen und Zeichnungen moderner Meister, die DuMont-Schauberg jährlich in besonders guter Ausstattung und hervorragendem Druck herausbringt, zählen zu den Kostbarkeiten des Büchermarktes. Den diesjährigen, Kandinsky gewidmeten Band, betreute Jean Cassou. Einem köstlichen Ensemble von Aquarellen und Zeichnungen stellte er die Einleitung aus dem berühmten Essay „Über das Geistige in der Kunst", den Kandinsky 1910 niedergeschrieben hat, voran. Klug gewählte Zitate, die gleichzeitig als Bilderläuterungen gelesen werden können, begleiten die einzelnen Abbildungen.
Als Einführung schrieb Cassou einen kommentierenden Text: Wassily Kandinsky — Der Mensch und das Werk. Hier umreißt er knapp und klar die geistige Atmosphäre, aus der der Maler Kandinsky hervorgetreten ist, ordnet den Theoretiker neben Worringer und Bergson ein, ruft Schönberg und Maeterlinck als künstlerische Weggenossen auf. Diesem souverän geschriebenen Überblick folgen erläuternde Stichworte zu den einzelnen Abbildungen, die ein wenig zu knapp geraten sind und nicht die Eindringlichkeit des voraufgegangenen Textes aufweisen.

hs

DuMONT DOKUMENTE KULTUR UND GESCHICHTE

Leonhard Woolley: **AUSGRABUNGEN — LEBENDIGE GESCHICHTE.** 300 S., 210 einfarbige Abbildungen DM 9.80

Janson: **MALEREI UNSERER WELT.** 260. S., 32 Farbtafeln, 200 einfarbige Abbildungen, DM 8.80

DuMont Schauberg Verlag, Köln

Die allgemeinverständliche Darstellung wissenschaftlicher Fachfragen ist in Deutschland ein besonderes Problem. Es scheint für den deutschen Wissenschaftler oft eine zu schwierige Aufgabe, die Ergebnisse seiner Forschungen auf eine so einfache Formel zu bringen, daß eine breitere Schicht gutwilliger Leser seinen Darlegungen folgen kann. Die neue Reihe der DuMont Dokumente „Kultur und Geschichte" bietet zusammenfassende Darstellungen aus den Bereichen der Geschichte und Kultur aller Völker einem größeren Publikum an. Der niedrige Preis und die Aufmachung der Bände in moderner, glanzkaschierter Broschur ist geeignet, dieser Reihe eine große Beliebtheit zu sichern.
Das Gebiet der Archäologie ist in Deutschland populärwissenschaftlich am weitesten erschlossen, nicht zuletzt durch Cerams Roman „Götter, Gräber und Gelehrte". Das vorliegende Buch des Engländers Leonard Woolley „Ausgrabungen — Lebendige Geschichte" beschränkt sich auf die Beschreibung achtzehn archäologischer Ausgrabungen, um einem reichen Anschauungsmaterial Platz zu geben. Wir erfahren u. a. die Geschichte der Entdeckungen von Nimrud, Troja und Mykenä, Knossos, Ur, Jericho, Karatepe und der hethitischen Hieroglyphen, und schließlich des aufsehenerregenden Grabes Tut-ench-Amons. Die Form der Berichte ist sachlich, knapp und nicht künstlich auf romangerechte Spannung gebracht, darum wahrhaftiger als alle noch so zuverlässig auf Tatsachen beruhenden, erzählerischen Werke über dieselben Gegenstände.
Das in der gleichen Reihe erschienene Buch von Horst und Dora Jane Janson „Malerei unserer Welt" wurde bereits anläßlich seiner ersten deutschen Ausgabe — ebenfalls im DuMont Schauberg Verlag ediert — ausführlich in dieser Zeitschrift besprochen. Der fundierte Text der amerikanischen Autoren ist so allgemeinverständlich gehalten, daß manche allzu einfache Formulierungen zu Mißverständnissen führen können. Auch in diesem Band sorgt ein reiches Bildmaterial — farbig und schwarz-weiß — für die notwendige optische Orientierung des Lesers, so daß ein umfassender, wenn auch knapper Überblick über die Malerei, von den Höhlen der Steinzeit bis zur Gegenwart, ermöglicht wird.

K. S.

Maurice de Vlaminck: **GEFÄHRLICHE WENDE.** Aufzeichnungen eines Malers.
233 Seiten, Ln. 12,80 DM.
Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Die Bilder des Malers Vlaminck, der 1958 im Alter von 82 Jahren starb, leben weiter. Das wird man von seinen Aufzeichnungen nicht sagen können. Sie erschienen bereits 1930 in deutscher Sprache unter dem Titel „Gefahr voraus". Die vorliegende Neuausgabe wurde von Jürgen Eggebrecht übersetzt. Sprachlich läßt sie manchen Wunsch offen. Das Nachwort von Richard Biedrzynski stellt die Verbindung zwischen den beiden Ausgaben her.

fhs.

Roger Goepper: **BLUMEN AUS DEM SENFKORNGARTEN**
20 Farbbilder, 10 Holzschnitte, 42 Seiten Text. DM 8.50

Roger Goepper: **CHINESISCHER BLUTENREIGEN**
20 Farbbilder, 40 Seiten Text. DM 8.50

Roger Goepper: **IM SCHATTEN DES WU-TUNG-BAUMES**
32 Bildseiten, 23 Holzschnitte, 60 Seiten Text. DM 7.50
Hirmer-Verlag, München

Unlängst ging durch die Zeitungen die Notiz, daß F. Tikotin seine Sammlung ostasiatischer Graphik dem israelischen Staat für ein zu gründendes Museum in Tel Aviv vermacht habe. Wer einmal das Glück hatte, die unermeßlichen Schätze dieses Kenners, der eine seltsame Mischung von gerissenem Händler und höchst passioniertem Sammler war, zu sehen, der kann einigermaßen abschätzen, was diese Nachricht bedeutet. In seinem verzauberten japanischen Haus in Wassenaar in Holland gab es die herrlichsten Kiyonagas und Utamaros, gab es Hokusaizeichnungen von solcher Genialität, daß es einem den Atem verschlug. Wenige Sammler wissen, daß es der gleiche Tikotin war, der die ersten chinesischen Farbdrucke nach Berlin und damit nach Deutschland gebracht hatte. Damals war alles hingerissen

Kurth schrieb sein schönes Buch, Piper brachte eine kostbare Maréesmappe heraus, der Münchner Staatsbibliothek gelang es, die ganzen Folgen in herrlichen Abdrucken zu erwerben — sie verbrannten im letzten Krieg. Später erschienen die beiden prachtvollen Prestel-Bände in originalgetreuen Wiedergaben. Die Inselbücherei folgte mit einem sorgfältig gemachten Bändchen mit Blättern aus der Sammlung Preetorius, die heute endgültig dem Münchner Völkerkundemuseum gehören. Auch dieses Bändchen, ein Lieblingskind der Katharina Kippenberg, verbrannte in der ersten, vollkommen ausgedruckten Auflage in einer Bombennacht in Leipzig. Erst nach dem Krieg konnte es neu geschaffen werden.
In Deutschland weiß man also heute sehr wohl, was chinesische Farbholzschnitte sind. In diesen schlichten Blättern der Spätzeit erscheint nochmals die jahrtausendealte reife Kultur Chinas taufrisch, wie neugeboren. Das wunderbare Naturgefühl des Chinesen offenbart sich in ihnen besonders zart und rein.
Hirmer legt nun zwei wohlfeile Farbbändchen dieser Köstlichkeiten vor, die in ihrer starken Verkleinerung freilich nicht viel mehr als Bildnotizen sein können, Hinweise auf die Originale, die durch nichts zu ersetzen sind. Während das eine die wohlbekannten Blätter aus dem „Senfkorngarten" bringt, bietet das andere „Chinesischer Blütenreigen" unseres Wissens zum ersten Mal die hochberühmten sog. „Kaempferblätter" in farbigen Wiedergaben. Es handelt sich dabei um die einzigartigen Farbholzschnitte, die der deutsche Arzt und Reisende Engelbert Kaempfer, der die erste zuverlässige Beschreibung Japans und seiner Geschichte veröffentlichte, in Nagasaki 1691/92 erworben hatte. Über die Sammlung Sloane kamen diese kostbaren Unikate in die Schatzkammern des Britischen Museums. Sie sind so unberührt und farbfrisch wie gestern gemacht.
In der gleichen Ausstattung erscheint ein drittes Bändchen „Im Schatten des Wu-Tung-Baumes", das die „Gedanken des Ch'in Tsu Yung zur Malerei" enthält. Es handelt sich um einen vor etwa hundert Jahren verfaßten Traktat über die chinesische Kunsttheorie. Das Bändchen ist als Quellenschrift von Wichtigkeit, da es zum erstenmal dieses Werk aus dem Chinesischen in eine europäische Sprache übersetzt. Es steht am Ende einer uralten Entwicklung und gibt nochmals einen Querschnitt durch das ältere Gedankengut, wobei der Verfasser ständig seine Vorläufer zitiert. Jedem Kunstfreund, der sich nicht nur oberflächlich-geschmäcklerisch mit chinesischer Malerei beschäftigt und ernsthaft in das Wesen dieser großen Kunst eindringen will, wird hier ein bequemer Schlüssel in die Hand gegeben. Auch zwischen diesem Text sind Holzschnitte des „Senfkorngartens" eingestreut, bei dem es sich ja eigentlich auch um ein „Lehrbuch der Malerei" handelte.
Die drei kleinen hübschen Bändchen bekommen ein besonderes Gewicht dadurch, daß Roger Goepper, einer der besten Kenner chinesischer Kunst, den Text verfaßte. Goepper, der vor kurzer Zeit aus München an die Berliner Museen abwanderte, hatte vor seinem Abzug die große Ausstellung chinesischer Malerei zusammengebracht, die allen Kunstfreunden unvergeßlich ist. Franz Winzinger

Charles Wentinck: **DE NEDERLANDSE SCHILDERKUNST SINDS VAN GOGH**
Uitgeverij Het Spectrum N. V., Utrecht/Antwerpen

Um das Fest ihres 50jährigen Bestehens würdig zu feiern, hat die Lebensversicherungs-Gesellschaft „ERK" zu Nijmegen für ihre Freunde dieses Buch „Malerei der Niederlande seit Van Gogh" herausgegeben. Es soll „ein Wegweiser und ein Hilfsmittel" sein, um das Verständnis für die vaterländische Kunst der letzten 50 Jahre, die „für viele noch ein Rätsel" sei, zu wecken. Eine erfreuliche kulturelle Tat, und die eindrucksvollste Propaganda.
In Charles Wentinck hat die Gesellschaft einen Interpreten gefunden, der ein fundiertes und sinnvolles Bild der Moderne seines Landes zu zeichnen vermag.
Die Kraft des niederländischen Stiles assimiliert alle fremden Einflüsse und wandelt sie eigenständig um. Welche Veränderung erfährt bereits der Impressionismus z. B. durch den satten, breiten Pinselduktus bei van Breitner, Israëls und der Suze Robertson, ganz zu schweigen von Van Gogh, der in dieser Berührung seinen flammenden, expressiven Stil findet. Diese Tradition ist auch die Grundlage für Kees van Dongen und seine fauvistischen und expressionistischen Kollegen (H. Kruyder, H. N. Werkman z. B.); sie bildet die Basis für Mondrian, ja man ist geneigt zu sagen, sie bestimmt noch die spezifische Musik der Proportionen des „Stijls", der zur internationalen Bewegung wird. „Die neue Sachlichkeit", in Deutschland etwas blutarm, ist bei R. Hynckes und D. Ket von unwahrscheinlicher Kraft und wird bei A. C. Willinck und P. Koch zu einer bedrohlichen Diesseitigkeit, die unmittelbar in den „Magischen Realismus" überführt. Entsprechend niederländisch wird auch die Sprache der Abstrakten eingefärbt, z. B. bei Bram und Geer van Velde, J. Nanninga, Corneille u. a., unmöglich, hier alle Namen so vieler erstrangiger Künstler zu nennen.
Achtzig ausgezeichnete Reproduktionen geben einen ebenso eindrucksvollen wie instruktiven Überblick über die Entwicklung, und ein Register von Kurzbiographien vervollständigt die würdige Edition. Karl Fürstenberg

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Der Vorgeschichtswissenschafter Prof. Schwantes ist — wie erst jetzt bekannt wurde — am 17. November 82jährig in Hamburg verstorben. Prof. Schwantes war der erste Lehrstuhlinhaber für Vor- und Frühgeschichte an der Kieler Universität. Als Verfasser des Werkes „Deutschlands Urgeschichte" ist der Verstorbene schon vor dem Ersten Weltkrieg bekannt geworden. Er war der Initiator für die Ausgrabungen in der Wikingerstadt Haithabu bei Schleswig, die auf seine Bemühungen hin etwa 1930 wieder aufgenommen wurden. F. A. Z.

Der Archäologe Prof. Karl Lehmann vom Institute of Fine Arts, Newyork University, starb 66jährig in Basel. Lehmann begann 1939 seine ergiebigen Grabungen auf der Insel Samothrake und führte sie nach dem Kriege weiter. Er barg u. a. aus den Resten des Heiligtums der „Großen Götter" die rechte Hand der Nike von Samothrake, jetzt im Louvre, wo sich die berühmte hellenistische Statue befindet. Der bedeutende Forscher richtete auf der Insel ein Museum ein.

PERSONALIA

Der Bund deutscher Buchkünstler beschloß in seiner Jahreshauptversammlung die Verlegung des Sekretariats von München in das Klingspor-Museum. Dr. Hans Halbey, der Leiter des Offenbacher Museums, wurde zum Sekretär des Bundes gewählt.

Der Architekt und Städteplaner Walter Schwagenscheidt, Kronberg i. Taunus, wurde von der Abteilung Baukunst der Berliner Akademie der Künste, auf Vorschlag von Rudolf Schwarz, zum ordentlichen Mitglied gewählt. Die Architekturklasse hat damit 23 Mitglieder, darunter Mies van der Rohe, A. Aalto, Kai Fisker. Präsident der Akademie ist der Architekt Prof. Hans Scharoun.

ALLGEMEINES

„Für die autonome Organisation der Biennale von Venedig" haben die italienischen Ministerien einen Aufsichtsrat gebildet, der den langjährigen und verdienten Leiter Giovanni Ponti ablöst. Zum Präsidenten dieser die Biennale fast verstaatlichenden Institution wurde Prof. Italo Siciliano ernannt, Rektor des „Höheren Instituts für Wirtschaft und Handel, fremde Sprachen und Literatur, Venedig". Unter den insgesamt fünf Mitgliedern dieses Aufsichtsrats fungiert auch der Oberbürgermeister von Venedig.

Die Biennale 1960 erreichte mit 150 000 Besuchern an 121 Ausstellungstagen eine ihrer höchsten Besuchszahlen seit Bestehen. Außergewöhnlich hoch ist auch das diesjährige Verkaufsergebnis: 664 Werke im Gesamtwert von mehr als 180 Millionen Lire.

Die Niederlande haben der UNESCO einen Plan zur Rettung der Tempelanlagen auf der Nilinsel Philae unterbreitet, dessen Ausführung etwa 5,5 Millionen Dollar kosten soll. Der niederländische Erziehungsminister J. Calls schlug vor, um die Insel, die von den Wassern des Assuan-Staudammes bedroht ist, einen künstlichen See zu schaffen, dessen Wasserspiegel kontrollierbar und niedriger sei als der des Nil. Dazu müssen drei Deiche und eine Pumpstation gebaut werden. Nach Angaben aus Kreisen der UNESCO ist mit dem Beginn derartiger Arbeiten nicht vor 1968 zu rechnen. AP

Als bedeutendste kunstgeschichtliche Entdeckung nach dem Zweiten Weltkrieg gelten die karolingischen Fresken am Münster des Benediktinerklosters auf der Fraueninsel des Chiemsee. Ihre Auffindung ist dem Ordinarius für Vorgeschichte an der Heidelberger Universität, Professor Milojcik, zu verdanken.

Die erste öffentliche Sammlung zeitgenössischer Grafik Italiens mit Werken von 300 Künstlern der Moderne wurde in Rom eröffnet. Den Grundstein zu dieser einzigartigen Kollektion legte 1958 die Witwe des Kunstwissenschaftlers Sebastiano Timpanaro, indem sie der Universität Pisa eine umfangreiche Sammlung alter und moderner Grafik zur Verfügung stellte. EP

Chagalls monumentales Gemälde „Moses zertrümmert die Gesetzestafeln" erwarb das Kuratorium des Wallraf-Richartz-Museums in Köln zum Preis von 190 000 Mark. Das aus den Jahren 1955/56 stammende Werk soll das Kernstück der schon vorhandenen Chagall-Sammlung des Kölner Museums bilden.

Picasso erwarb für etwa anderthalb Millionen Mark das Schloß „Notre-Dame-de-Vie" in Mougins bei Cannes, mit einer Flucht von 40 Zimmern, nachdem ihm ein Neubau vor seiner bisherigen Villa in Cannes die Aussicht versperrte.

Die Henry Moore-Ausstellung im Haus der Kunst, München, konnte seit ihrer Eröffnung 25 000 Besucher zählen. Der Katalog mußte nachgedruckt werden, da die 1. Auflage bereits vergriffen war. Die Ausstellung ging inzwischen nach Rom weiter.

In London wurden 49 Matisse-Skulpturen aus der schwedischen Sammlung Arenberg für einen Preis von 108 850 Pfund verkauft (rund 1,3 Mill. Mark). Ein Teil der von Matisse seit 1899 geschaffenen Werke wurde von einem Sohn des Meisters erworben, der Kunsthändler in New York ist. Größere Ankäufe machte eine Frankfurter Kunsthandlung.

Die Bundesregierung prüft zur Zeit, ob die öffentlichen Mittel für die Deutsche Künstlerhilfe beim Bundespräsidenten so bald wie möglich erhöht werden können. Zur vorgesehenen Urheberrechts-Reform beschäftigen sich jetzt auch Sachverständige des Rechtsausschusses mit Fragen, die für die bildenden Künstler von lebenswichtigem Interesse sind.

Herbst-Auktionen bei Dr. Ernst Hauswedell in Hamburg: Auktion 101, die moderne Gemälde, Grafik, Handzeichnungen und Plastik anbot, erbrachte hohe Preise — für Gauguins Frühwerk von Martinique 90 000 DM, für Dufys Straßenbild aus Trouville 50 000 DM. Blätter von Kandinsky erzielten 500 bis 2600 DM, seltene Blätter von Munch 420 — 2600 DM, Otto Muellers Lithografien 900 — 2700 DM. Bei den Plastiken brachte es eine kleine Bronze von Laurens auf 15 000 DM. Barlachs „Vergnügtes Einbein" auf 6200 DM. Auktion 102 mit dem Angebot von 60 hervorragenden Objekten „Indische Kunst" (Slg. Kurt Stavenhagen) fand das stärkste internationale Interesse. Die Schätzungen für Spitzenwerke wurden oft um das drei- bis vierfache übertroffen, so machte das Pariser Musée Guimet zwei Erwerbungen für 17 000 resp. 18 000 DM. Eine seltene mexikanische Maske (Guerrero-Epoche) wurde für 20 000 DM, kolumbianischer Schmuck für Einzelpreise zwischen 500 — 4000 DM ersteigert. Afrika-Masken in Holz oder Elfenbein wurden größtenteils zu guten Preisen verkauft. Die Schlußauktion bot China- und Japankunst (u. a. Slg. Max Brinitzer), meist Steingut und Porzellan, 6./7. — 18. Jahrhundert. Die deutschen Sammler zeigten ein wachsendes Interesse für dieses schon vor dem Krieg hier sehr gepflegte Gebiet. Für das Frühjahr 1961 werden von Hauswedell eine Reihe weiterer Versteigerungen vorbereitet.

Mit einer großen Cézanne-Ausstellung soll die Reihe der von der Stadt Wien veranstalteten Ausstellungen großer europäischer Maler fortgeführt werden, die bisher mit ungewöhnlichem Erfolg van Gogh und Gauguin repräsentierten. Die Schau wird im Oberen Belvedere von Mitte April bis Mitte Juni zu sehen sein. Bisher haben 52 öffentliche und private Sammlungen Leihgaben zugesagt.

AUSSTELLUNGEN

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 25. 3.—7. 5. „Deutscher Künstlerbund"

Düsseldorf
Galerie Manfred Strake, Duisburger Str. 83: 2. — 31. 1. „Otto Pankok, Holzschnitte, Handzeichnungen"

Darmstadt
Kellergalerie Schloß: 30. 12. 1960 — 26. 1. 1961 „Lothar Quinte"

Düsseldorf
Kunstmuseum, Ehrenhof 5: 15. 12. 1960—29. 1. 1961 „Sammlung G. David Thompson, Pittsburgh"
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: Januar — Mitte Februar „Kleine Skulpturen und Bildhauerzeichnungen"

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 17. 12. 1960—15. 1. 1961 „Xylon" 21. 1.—19. 2. „Theodor Werner"

Essen
Galerie Stuttgarter Hausbücherei, Kettwiger Str. 20-22: 21. 1.—20. 2. „Fritz Mecking, Hans-Helmuth von Rath"
Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 8.—29. 1. „Hans Richter, 40 Jahre Rollenbild". Ab 19. 1. „Bildnisse Hugo Erfurths aus der Photosammlung der Folkwangschule". 2. 2.—5. 3. „Soulages, Gemälde und Graphik"

Frankfurt
Galerie Dorothea Löhr, Gr. Friedberger Str. 30: 27. 12. 1960 — 30. 1. 1961 „Max Beckmann, Bilder und Blätter"
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: Januar „Boris Kleint, Plastische Bilder"
Kunstverein im Haus Limpurg — Römer: 7. — 29. 1. 1961 „Neue Gruppe Rheinland-Pfalz"

Frankfurt
Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestr. 11: 1.—31. 1. „Käthe Kollwitz, Plastiken, Handzeichnungen und Graphik"

Hamburg
Kongreß für die Freiheit der Kultur, Nonnenstieg 1a: 15. 1.—15. 2. „Hans D. Voss, Malerei, Collagen, Farbgrafik"

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 6. 1.—29. 1. „Pfalzpreis 1960, Malerei". 1.—20. 2. „Eric Gill"

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 8. 1. — 12. 2. „Polnische Plakate der Gegenwart und Plastiken und Zeichnungen von Gustav Seitz"

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 17. 12. 60 — 22. 1. 61 „Mark Tobey"

Marburg a. d. Lahn
die montagsgalerie, Friedrichsplatz 5: 16. 1. — 27. 2. „Heinz Trökes, Farbige Tuschzeichnungen, Radierungen und Lithos
Marburger Künstlerkreis, Ausstellungshaus Markt 16: 15. 1. — 15. 2. „HAP Grieshaber, Farbholzschnitte"

München
Haus der Kunst: 27. 1.—8. 3. „Ardon"
Galerie Schöninger, Am Odeonsplatz: 1.—31. 1. „Antoni Clavé"
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstraße 60: 10. 12. 1960—Mitte Januar 1961 „Xaver Fuhr"

Nürnberg
Universa-Haus: 15. 12.—15. 1. 1961 „Hanne Brenken, Ölbilder und Gouachen"

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 2. 12. 1960—5. 3. 1961: „Die schönsten neuen Kinderbilderbücher aus aller Welt"

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, S.-Gräfrath: 4. 12. 1960 bis 29. 1. 1961. „Joachim Berthold, Plastik". 28. 12. 1960 bis 29. 1. 1961 „Josef Wedewer, Gemälde"

Ulm a. d. Donau
Künstlergilde, Lesezimmer der Museumsgesellschaft „Obere Stube": Januar „Klaus Burkhardt, Stuttgart". Februar „Erich Leyh, Ulm"

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 13. 1.—4. 2. „Hermann Goepfert, Frankfurt"

Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, W.-Elberfeld, Turmhof 8: 15. 1.—19. 2. „Otto Ritschl, Gemälde"

AUSLAND

Basel
Kunstverein: Bis 15. 1. „Weihnachtsausstellung". 28. 1. bis 26. 2. „René Auberjonois und Ernest Bolens"

Brüssel
Galerie „Les Contemporains", 18, rue de l'Hôpital (Quartier Albertine) 7. — 18. 1. „Mackowiak"

Delft
Technische Hochschule: 11.—31. 1. „The New Vision Centre Group"

London
ICA Institute of Contemporary Arts, 17—18 Dover Street, W 1: Januar/Februar „Vera Haller und Wolfgang Hollegha"



PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-
und Dünndruckpapiere
Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger
für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen- Das Papier ist so wert und würdig, daß es sogar die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara



Genießen Sie

einen großen Marken-Sekt,
der durch seinen Namen und seine
Tradition für sich selbst spricht

Die 60 gewölbten Keller in 7 Schichten
unter der Erde in Mainz am Rhein, die tiefstgeschichtete Sekt-Kellerei-Anlage der Welt, ist
jährlich das Ziel von Tausenden von Besuchern

KUPFERBERG
GOLD

›Die gute Laune selbst‹

FRITZ KOENIG



31. JANUAR BIS 18. FEBRUAR

STAEMPFLI GALLERY

47 EAST 77th STREET, NEW YORK

